Die soziale Ballade in Deutschland

Typen, Stilarten und Geschichte der sozialen Ballade

Von

Hans Benzmann

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
Oskar Beck München 1912

Die soziale Ballade in Deutschland

Typen, Stilarten und Geschichte der sozialen Ballade

Von

Hans Benzmann

München 1912
C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
Oskar Beck

Diese Abhandlung ist von der Philosophischen Fakultät
der Universität Greifswald angenommen

C. H. Beck'sche Buchdruckerei Nördlingen

Dem Andenken meines Vaters

Vorbemerkung.

Die vorliegende Studie ist hervorgegangen aus der langjährigen Beschäftigung des Verfassers mit dem ästhetischen und historischen Problem des Charakters „Ballade“, das man vielleicht auch ein psychologisches schlechthin nennen kann. Bei diesen Arbeiten wurde es dem Verfasser immermehr offenbar, daß es neben dem allgemeinen Problem der im indogermanischen, speziell im germanischen und keltischen Volksempfinden wurzelnden „Ballade“ noch ein besondres gibt, das der „sozialen Ballade“, die das Erzeugnis einer bereits das kritische Gewissen herausfordernden höheren Kultur ist. Ebenso wie die Ballade an sich hat die soziale ihre bestimmten und besonderen Typen und besondere Stilbildungen aufzuweisen. Auf diese Typen, auf diesen Stil ist allerdings das Gebiet der sozialen Ballade nicht beschränkt, auch allgemeinere oder ganz spezielle Motive und die allgemeinen Formen der Ballade kommen für sie in Betracht. Aber ihr eigentliches, ich möchte sagen geistiges Wesen, ihre Physiognomie, kommt doch in jenen besonderen Typen, in dem besonderen Stil zum Ausdruck. Diese Typen, diesen Stil zu finden und an der Entwicklung der sozialen Ballade in Deutschland nachzuweisen, ist Aufgabe der vorliegenden Studie.

Steglitz, im Mai 1912.

Hans Benzmann.

I. Wesen, Typen und Stil der sozialen Ballade.

Die soziale Ballade als literarischer Charakter — ich denke hierbei an individuell und durchaus verschieden geartete Dichtungen, an die satirisch-romantischen Balladen Bérangers und Chamissos, an Heines herb sarkastische revolutionäre Stücke „Die Wanderratten“ und „Das Weberlied“, an Herweghs pathetische Dichtungen „Der arme Jacob“ und „Die kranke Liese“, an Thomas Hoods einzigartige plastische Balladen „Das Lied vom Hemde“ und „Die Seufzerbrücke“ — ist wie die soziale Lyrik überhaupt erst das Erzeugnis einer sich der sozialen Unterschiede bewußten und der Kritik fähigen reifen Kultur. Sie ist ein Kulturprodukt, dessen Voraussetzung das Zusammenwirken zielbewußter, auf einen sozialen Ausgleich gerichteter Ideen und sich dieses sozialen Willens bewußter künstlerischer Intelligenzen ist. Erst dann kann man von einer sozialen Lyrik reden, wenn die künstlerische Absicht auf eine als sozial zu empfindende Wirkung ausgeht.

Vermöge ihrer historischen Entwicklung waren England und Frankreich besonders prädestiniert, die soziale Poesie zu schaffen, ihre Entwicklung zu fördern und gewisse, später vorbildliche Charaktere des sozialen Liedes und der sozialen Ballade auszubilden. Deshalb muß auch bei einer Darstellung der Entwicklung der deutschen sozialen Lyrik immer wieder auf die Beispiele, die diese Völker gaben, hingewiesen werden.

Wegen jener besonderen Voraussetzungen für ihre Entwicklung, wegen des besonderen Motivkreises und auch, wie noch ersichtlich werden wird, wegen des besonderen Stiles kann die soziale Ballade aus dem Gesamtgebiete der Ballade ausgeschieden werden. Jene uralten immanenten mystischen und heroischen Stimmungen, Affekte und Handlungen, die das Wesen der alten Volksballade ausmachen, liegen ihr nicht zu Grunde. Ihre Motive ergeben sich nicht un-

mittelbar aus den natürlichen Beziehungen des Menschen zum Menschen oder des Menschen zur Natur, zu den natürlichen Gewalten, den Lebens- und Schicksalsmächten. Ihre Voraussetzungen sind vielmehr Stimmungen, Affekte und Konflikte, die aus historisch gewordenen Verhältnissen resultieren, aus sozialen Einrichtungen, aus politischen Gegensätzen, aus den Beziehungen der Klassen und Stände zueinander, aus dem Gegensatz von Reich und Arm, von Genuß und Arbeit, von Lebenshöhen und Lebenstiefen, von erfolgreichem Schaffen und dunklem Verbrechertum. Der heroischen Ballade mit ihrem tragischen Inhalt kommt allerdings die soziale Ballade dann nahe, wenn sie der hochgestimmte Ausdruck einer ironischen Weltanschauung ist, die sich aus dem permanenten Zwiespalt der sozialen Lebensmächte ergeben hat.

Immer aber müssen die Konflikte und Stimmungen der sozialen Ballade von einem kritisch den Verhältnissen gegenüberstehenden Standpunkt aus dargestellt werden. Der soziale Gegensatz muß als solcher beabsichtigt sein, er muß deutlich empfunden werden. Und die soziale Ballade wird am höchsten zu bewerten sein, die am unmittelbarsten diesen Gegensatz empfinden läßt.

Hiermit ist der künstlerische Charakter der sozialen Ballade bereits angedeutet.

Die soziale Ballade ist ja nicht nur soziales Gedicht, sie ist auch Ballade, sie ist nicht Erzählung, nicht Genrebild, nicht soziale Phantasie oder Allegorie, sie ist in erster Linie soziale Ballade, d. h. eine exklusive, privilegierte und souveräne Form der Dichtung.

Ich sagte vorhin, daß allerdings die soziale Ballade das Bestreben zeigt, einen besonderen Stil für sich herauszubilden — dies wird auch ersichtlich werden. Aber mit dem Wesen der Ballade, wie es durch die englisch-schottische Volksballade am charaktervollsten zum Ausdruck kommt, hängt die soziale Ballade natürlich genetisch zusammen. Als Charakter an sich — ohne Rücksichtnahme auf besondere Stilbildungen und Stilarten usw. — präsentiert sie ebenso wie jede andere echte Ballade eine gedrungene Struktur, einen lebhaften liedartigen Rhythmus, eine in dem einzelnen Wort wie in den Sätzen gleich prägnante Sprache, in der dichterischen Wirkung eine

hohe Anschaulichkeit, die durch lautliche und malerische Sprachmittel in harmonischer Weise erzielt wird. Ihr Wesen ist Spannung und Stimmung, unmittelbare Wiedergabe eines Momentes — und zwar des fruchtbaren Momentes —, einer Handlung, eines Affektes. Sie schildert nicht, sie handelt, sie ist in stetem Fortschreiten begriffen, sie ist selbst ein lebendiger Organismus — eine von intensivem Leben erfüllte, gehobene, bedeutsame Stimmung oder eine von Stimmung durchzogene Handlung. Daß diese Wirkung auch durch gewisse formelhafte Wendungen, durch Wortwiederholungen, durch Refrain usw. miterzielt wird, durch alle jene Mittel, die für die Ballade überhaupt charakteristisch sind, soll besonders betont werden. Grade die soziale Ballade verwendet gern diese Mittel (Béranger). Ich muß freilich hier schon bemerken, daß eine vollkommene soziale Ballade zu den literarischen Seltenheiten gehört.

Aus diesen Erörterungen ergeben sich, um es — an Stelle einer Definition — noch einmal kurz zusammenzufassen, folgende Momente als wesentliche für den Charakter der sozialen Ballade.

I. Soziales Motiv. Das Motiv kann verschiedener Art sein, wie der Begriff „sozial" vieldeutig ist. Aus dieser Verschiedenheit resultieren die Gruppen und Typen der sozialen Ballade, bei deren Darstellung auch der Begriff „sozial", soweit er für die soziale Dichtung in Frage kommt, noch näher zu definieren ist. Das Motiv kann sein: eine Handlung, ein Ereignis oder eine soziale Stimmung von besonderer Prägnanz, auch ein besonderer sozialer Charakter, z. B. balladeske Darstellung des Dirnenhaften oder satirisch-balladeske Darstellung des Scheinkönigtums usw. Die Typen werden in dem folgenden noch näher erörtert werden.

II. Hervorhebung des sozialen Gegensatzes, Moment der Kritik. Das soziale Moment muß deutlich als solches empfunden werden. Diese Wirkung kann sich unmittelbar aus dem Motiv oder Thema an sich, aus der Zeit, aus den Nebenumständen usw. heraus ergeben. Die moderne Verbrecher- und Dirnenballade z. B. ist an und für sich ein Typus der sozialen Ballade. Die Räuberballade des deutschen Volksliedes ist es nicht. Die Landstreicherballade braucht es an sich nicht zu sein, die Volkslieder vom fröhlichen Vagabunden,

vom Schwartenhals und Landstörzer des Mittelalters und des dreißigjährigen Krieges sind keine sozialen Gedichte, ebensowenig wie die vielen Handwerkerlieder.* Wohl aber kündet sich z. B. in den Bauernliedern ein sozialer Gegensatz an, der auch bereits in dem Spott und Hohn der Winterlieder Neidharts vorklingt. Ich betonte übrigens oben bereits, daß, je unmittelbarer die Wirkung des sozialen Gegensatzes empfunden wird, je mehr sie aus der Stimmung, aus dem Milieu selbst hervorgeht, je weniger sie von dem Dichter von außen her markiert wird, desto höher das Gedicht künstlerisch zu bewerten ist.

Diese beiden Momente — soziales Motiv und deutlich empfundener sozialer Gegensatz — hat die soziale Ballade sinngemäß mit der sozialen Lyrik gemein.

III. Das dritte Moment — die Form der Ballade — hebt sie aus diesem Kreise heraus und stellt sie namentlich auch in Gegensatz zum sozialen Genrebild, zum beschreibenden Stimmungsbild, zur gesamten Kleinepik auf diesem Gebiete.

Daß die soziale Ballade — oder besser, daß gewisse Typen der sozialen Ballade dem Liede außerordentlich nahe kommen, daß meines Erachtens die soziale Ballade als Stilkunst mehr wie jede andere Ballade das Bestreben zeigt, dem Liede sich zu nähern, liegt in ihrem besonderen Wesen wie in ihrer Herkunft begründet — die Ballade Bérangers z. B. stellt eine Weiterentwicklung der altfranzösischen Chanson dar. Dies sei hier bereits angedeutet.

Aus den sozialen Motiven, so sagte ich vorhin, ergeben sich die Gruppen, die Typen der sozialen Ballade. Aus der Zusammen-

---

* Vgl. Handwerkslieder, gesammelt von Oskar Schade. Leipzig 1864. — Diese Lieder zerfallen in die Gruppen „Zunft- und Preislieder", „Gesellen- und Wanderlieder" und „Erzählender Lieder und Spottlieder", ihr ganzer Charakter ist ein zunft- und ständemäßiger; diese Sammlung, die ihrem Wesen nach doch charakteristisch für den sozialen Geist der früheren Jahrhunderte ist, enthält nicht ein Gedicht, das man ein soziales nennen könnte, man könnte höchstens den „Gesellen-Aufstand" (S. 227) hervorheben; aber dieses balladenartige Gedicht entstammt einem „Fliegenden Blatt aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts". Es ist überhaupt bemerkenswert, daß die Sammlung auch das letzte Jahrhundert (erste Hälfte) umfaßt.

fassung aller Gruppen und Typen der Gesamtumkreis, das Gesamtgebiet der sozialen Ballade.

Der Begriff „Sozial“ ist ein Vieles und Mannigfaltiges umfassender. Wie aus dem bisher Gesagten hervorgeht, wird er nicht in einem weitesten Sinne, nämlich als der Inbegriff für alle Erscheinungen, die sich tatsächlich aus dem gesellschaftlichen Zusammenwirken der Menschen ergeben, hier in Frage kommen. Es würde dann schließlich jede Schilderung menschlicher Verhältnisse, soweit sie für irgendeine menschliche Gemeinschaft charakteristisch sind, in das Gebiet der sozialen Dichtung fallen. Man denke z. B. an die bukolischen Dichtungen Virgils, an die Schilderungen der kleinstädtischen und kleinbürgerlichen Zufriedenheit in Goethes „Hermann und Dorothea“. Patriarchalische und idyllische oder didaktische Schilderungen, rein positive Darstellungen sozialer Verhältnisse gehören ebensowenig dem Gebiete der sozialen Dichtung an wie die naiven Volkslieder, die die Eigentümlichkeiten und die Vorzüge einzelner Stände, einzelner Handwerke direkt oder indirekt verherrlichen.

Der Begriff „sozial“ ist hier enger aufzufassen, er setzt hier, wie ich von einem anderen Gesichtspunkte aus schon oben bemerkte, den sozialen Gegensatz voraus und zwar den sozialen Gegensatz, der sich als solcher aus den sozialen Verhältnissen ergibt. Deshalb gehören Gedichte, in denen dieser Gegensatz rein moralisch auftritt, nicht der sozialen Poesie an. Ein markantes Beispiel hierfür ist Bürgers Ballade „Lied vom braven Mann“. Auch die echte Biedermeier-Ballade „Der Wilde“ von Seume — „Wir Wilde sind doch bessere Menschen“ — könnte in diesem Zusammenhange erwähnt werden. Derartige moralisierende Dichtungen gehören nicht der sozialen Dichtung an.

Wohl aber können in den Kreis der sozialen Dichtung z. B. gewisse Volksballaden einbezogen werden, in denen der Gegensatz der Stände in Liebesverhältnissen zwischen Edelmann und Mädchen aus dem Volke und in sich aus diesem Klassengegensatz ergebenden tragischen Konflikten zum Ausdruck kommt. Mit diesen Liebesmotiven hängen die sozialen Motive des Fluches der unehelichen Schwangerschaft, der unehelichen Herkunft, weiter der Not und des Elends der

Verlassenen, des Kindesmordes, des Dirnentums, des Verbrechertums zusammen. Unwillkürlich lösen diese Motive starke Empfindungen des sozialen Gegensatzes, des Hasses, der Verzweiflung, der Rache, der Empörung aus. Freilich das sich der sozialen Gleichberechtigung der Stände noch nicht deutlich oder kritisch bewußte Mittelalter läßt in den meisten dieser Gedichte vom „Grafen und der Magd" u. a. (vgl. Erk-Böhme, „Deutscher Liederhort", Leipzig 1893 Bd. I) bewußte soziale Empfindungen natürlich noch nicht oder nur nebenbei aufkommen. Derartige Liebesschicksale werden als rein faktische hingenommen, ihr tragisches natürliches Ende ist zumeist der Tod der beiden Liebenden und auch dieser Tod wird als die einzig mögliche Lösung ohne Auflehnung gegen die sakrosankten Verhältnisse einfach hingenommen. Ein drastisches Beispiel hierfür bildet noch die spät — frühestens Ende des 17. Jahrhunderts — entstandene Ballade von der Agnes Bernauerin: Die Bernauerin geht wie selbstverständlich in den Tod, und durch ihr Schicksal werden nur die rein-menschlichen Empfindungen des Mitleids in der Seele der Schergen wie auch — des Lesers geweckt. Letzteres ist besonders charakteristisch für den sozial neutralen Geist dieser Balladen. — Dennoch ist dieser Balladenkreis sehr wohl für die soziale Ballade in Betracht zu ziehen, da ihm auch so stark sozial gestimmte Gedichte angehören wie „Die Jüdin" oder „Die Judentochter" (in mehreren Versionen bei Erk-Böhme a. a. O. mitgeteilt), „Der grausame Bruder" (Erk-Böhme I, S. 569), „Die Rabenmutter" („Dreifache Kindsmörderin") (Erk-Böhme I, S. 632 ff.), „Die Weismutter" (ebenda S. 637).

Diesem Kreise sozialer Balladen sind in weiterer Folge auch Bürgers „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain", Schillers „Kindsmörderin" und Goethes „Vor Gericht" zuzurechnen.

Ich meine, der Begriff des Sozialen, soweit er für die soziale Lyrik bezw. soziale Ballade in Frage und nicht in Frage kommt, wird grade aus diesen bisher erörterten Beispielen sich von selbst klar ergeben. Nicht das soziale Verhältnis allein oder an sich sondern der soziale Gegensatz, die kritische Stimmung ist das Charakteristikum der sozialen Lyrik.

Ich führe noch einige weitere Gruppenbeispiele an, um dies zu

beleuchten und um aus ihnen und aus den bereits gegebenen Beispielen nunmehr die hauptsächlichsten Typen der sozialen Ballade abzuleiten.

Das deutsche Volkslied hat prachtvolle, dichterisch wie psychologisch interessante Räuber- und Mörderballaden aufzuweisen, also Balladen der Vogelfreien, der Verfemten, der von der menschlichen Gemeinschaft Ausgeschiedenen. Aber soziale Balladen — im Sinne dieser Abhandlung — sind das nicht. Man wird mir ohne weiteres zugeben, daß die Ballade vom Störtebecker eine ausgesprochen norddeutsche Seeräuberballade, aber keine soziale Ballade ist. Oder man denke an das hochballadeske Motiv von den „Mordeltern", vgl. Erk-Böhme I S. 132, oder von der „Verkauften Müllerin" (Erk-Böhme I S. 193) oder an die Lieder vom „Raunensattel", an das Ulinger- und Blaubart-Motiv usw. Alle diese Balladen sind außerordentlich charaktervolle, sittengeschichtlich und psychologisch wie poetisch gleich interessante Dichtungen. Aber sozial bedeutsam sind sie keineswegs. Soweit sie reine Räuber-, Fälscher-Balladen usw. sind, sind sie eben nur dies. Die sozial gerichtete Räuberromantik des großen Räubers Karl Moor und seiner literarischen Verwandten, des Räubers Jaromir (in Grillparzers „Ahnfrau"), des berühmten Rinaldo Rinaldini und aller der finsteren und sentimentalen Räuber des 18. Jahrhunderts lebt durchaus nicht in diesen rein realistischen und aus dem Fehdewesen des Mittelalters hervorgegangenen Volksliedern. Auch das soziale Verbrechermilieu ist in diesen spätmittelalterlichen Gedichten nicht zu finden.

Dagegen gibt es wohl eine Gruppe durchaus sozial gerichteter Räuber- und Freibeuter-Balladen des ausgehenden Mittelalters. Sie gehört der englischen Volksdichtung an. Es sind die bekannten Robin-Hood-Balladen, in denen sich die Romantik von dem edlen Räuber mit krasser und roher Mordrealistik mischt. Charakteristisch aber ist für die soziale Tendenz dieser Balladen nicht nur das mit besonderer Liebe gezeichnete Milieu des Freibeutertums, der vulgäre Humor, der Motive, Situationen, Sprache und Stil mit einer souveränen Ueberlegenheit behandelt, sondern auch die deutlich hervorgekehrte Kritik, die sich gegen Pfaffentum und Krämergeist ebenso richtet wie gelegentlich gegen Königtum, gegen Justiz und Verfassung.

Es ist außerordentlich charakteristisch, daß diese soziale Schwankballade in England sich entwickelt, in dem Lande, in dem sich frühzeitig ein freiheitliebendes Volk gegen das Willkürregiment der Dynasten auflehnte und sich eine liberale Verfassung schuf. Die Robin-Hood-Ballade zeigt unverhüllt oppositionelle Tendenzen, sie erhebt sich dadurch über das Niveau der eigentlichen Ballade der Verfemten und Heimatlosen, deren Grundstimmung eine im Milieu selbst beharrende, man möchte sagen eine resignierende ist.*

* Anastasius Grün teilt in der ausführlichen Einleitung zu seiner Übersetzung der Robin-Hood-Balladen — vgl. Anastasius Grüns sämtliche Werke, herausgegeben von Anton Schlossar, Leipzig, Max Hesses Verlag, 9. Bd. S. 6/7 — u. a. folgende Sätze aus J. Ritsons 1795 erschienener Biographie Robin Hoods mit, deren Inhalt — mag Robin Hood jemals gelebt haben oder nur eine Sagenbildung sein — doch charakteristisch für den Geist der Zeit und der Robin-Hood-Ballade ist:

„Robin Hood herrschte eine Reihe von Jahren in den Wäldern wie ein unabhängiger Fürst in fast ununterbrochenem Kriege mit dem König von England und dessen Untertanen mit einziger Ausnahme der Armen und Hilflosen, der Verfolgten und Unterdrückten oder sonst seines Schutzes Bedürftigen. Wenn er an dem einen Orte von überlegenen Kräften bedroht war, flüchtete er zu einem andern, immer Trotz bietend der Macht dessen, was „Gesetz und Regierung" hieß. Hieraus folgere man aber nicht, daß er ein Aufrührer oder Hochverräter gewesen; ein Geächteter (outlaw) jener Tage war ebenso beraubt jedes oberherrlichen Schutzes, als er gegen niemanden durch den Eid der Treue gebunden war: ‚Seine Hand war gegen jedermann und jedermanns Hand gegen ihn!' Die königlichen Forste lieferten unserem Helden und seinen Gefährten durchs ganze Jahr Überfluß an Wild und Feuerung; den Rest ihrer Lebensbedürfnisse deckte teils der Handel mit benachbarten Ortschaften teils der ihr Gebiet betretende wohlhabende Reisende. Daß der Held und seine Genossen mitunter auch zum Raube ihre Zuflucht nahmen, läßt sich weder leugnen noch bemänteln. Fordun im 14. Jahrhundert nennt jenen: ‚ille famosissimus siccarius', und Major bezeichnet ihn und Klein John als ‚famatissimi latrones', wenngleich letztgenannter Geschichtschreiber beifügt, daß Robin Hood bei solchen Gewalttaten nur die Habe der Reichen sich angeeignet, nie, außer im ehrlichen Kampfe, einen Menschen getötet, nie die Mißhandlung eines Weibes geduldet und nie einem Armen etwas entzogen, im Gegenteil diese wohltätig aus der Beute bewirtet habe, die er reichen Prälaten abgenommen. Den Abt von St. Marys in York scheint er durch besondere Feindschaft ausgezeichnet zu haben; ebenso den Sheriff von Nottingham, der wohl durch allzu pflichteifrige Verfolgung der Geächteten sich seinen Haß zugezogen haben mochte. Nachdem

Trotzdem sind Wesen und Stil der Robin-Hood-Ballade doch ganz die des spätmittelalterlichen Volksliedes, des Schwankes, der Anekdote. Von einem besonderen Stil der sozialen Ballade kann hier nicht gesprochen werden. Aus diesem Grunde wird die Robin-Hood-Ballade auch kaum als soziale direkt empfunden. Auf diese Stilfrage komme ich noch zurück. Jedenfalls ist mit dieser Ballade zum erstenmal eine, wenn auch in mittelalterlichen Allüren befangene Ballade mit sozialen Tendenzen gegeben.

Das eigentliche Verbrechermilieu kommt in der Robin-Hood-Ballade allerdings ebensowenig zum Ausdruck wie in der Räuberballade des deutschen Volksliedes. Der Stil der Verbrecherballade, der Ballade der Verfemten und Verworfenen, ist nicht getroffen. Ich bin jedoch überzeugt, daß diese Stimmung auch bereits in alten Volksliedern ihren Niederschlag gefunden hat. Diese alten Lieder sind freilich verklungen und vergessen, doch sie sind immer wieder durch neue ersetzt worden. Ein moderner Kenner des Vagabunden- und Verbrechertums, Hans Ostwald, hat zwei kleine Sammlungen herausgegeben, in denen er sehr charakteristische Proben dieser Lyrik aus ältester und neuester Zeit mitteilt: Vaganten-, Dirnen- und Verbrecherlieder aller Art, darunter auch Lieder von durchaus balladeskem Charakter. Ostwald nennt seine Anthologie bezeichnend „Lieder aus dem Rinnstein“ (Leipzig und Berlin, Karl Henckell & Co.,

Robin Hood so durch viele Jahre eine Art unabhängiger Selbstherrschaft geführt und Königen, Richtern und Gerichtspersonen Trotz geboten hatte, wurde ein Aufruf veröffentlicht, welcher auf seine Habhaftwerdung und Einbringung, sei's tot oder lebendig, eine namhafte Belohnung aussetzte; dieses Ausschreiben scheint aber keinen besseren Erfolg gehabt zu haben, als die früheren Versuche ähnlicher Art. Endlich als die Gebrechen des Alters auch auf ihm zu lasten begannen und er von einem Krankheitsanfalle durch Aderlaß Erleichterung hoffte, wandte er sich zu diesem Behufe an seine Verwandte, die Priorin von Kirkleys in Yorkshire, da Frauen, insbesondere Nonnen jener Zeit, mit chirurgischen Verrichtungen vertrauter waren als heutzutage. Diese ließ ihn verräterischerweise zu Tode verbluten. Solches geschah am 18. November 1247 im 87. Jahre seines Alters und im 31. Jahre der Regierung König Heinrichs III. Er wurde in geringer Entfernung vom Klostergebäude unter einer Baumgruppe begraben, ein Stein auf das Grab gesetzt und mit einer Inschrift zu seinem Gedächtnis versehen. Nach Robin Hoods Tode zerstreute sich seine Schar.“

1903 und 1904). Die Lieder sind z. T. in dem Milieu selbst entstanden, das sie schildern, viele sind von Verbrechern, Dirnen, Zuchthäuslern usw. gedichtet. Wenn der Stil dieser vulgären Poesien freilich auch ein sehr laxer und unreiner ist, er ist als ein besonderer doch immer wieder sehr deutlich erkennbar.* Von den Liedern der alten Goliarden und wandernden Kleriker, die im 12. und 13. Jahrhundert durch die damalige christlich-europäische Welt zogen, an bis zu den Liedern des modernen Landstreichers, des „Kunden", des Zuhälters und Verbrechers zieht sich deutlich eine Linie des verwandten Empfindens, des gleichen Stiles, des gleichen Wesens. Allen

* Ostwald sagt hierzu in der Einleitung zu dem ersten Bändchen:
„Als ich vor Jahren auf der Landstraße und in Herbergen leben mußte, hörte ich Lieder von seltsamem Klang. Gewiß, alte Volks- und Wanderlieder wurden auch gesungen. Aber die echten „duften Kunden", die gewohnheitsmäßigen Landstreicher, sangen andere Weisen. Wenn der verzweifeltste Galgenhumor sie überkam, wenn ihr Elend sie fast erstickte — oder wenn es ihnen unerwartet üppig, üppig in ihrer erbärmlichen, dürftigen Art, erging, dann brach das heraus, was ihr Leben erfüllte und darstellte.

Wie so viele meiner wandernden Genossen schrieb ich mir diese Lieder auf. Es war der erste Stamm meiner Sammlung. Viele dieser Lieder waren trocken und hölzern, aber andere waren mit so echter Empfindung gefüllt, sprühten so voll ungefälschter Erlebnisse, daß ihre Mängel weit von ihren Vorzügen übertroffen wurden. Diese Lieder sind eine treffliche Illustration zum poetischen Schaffen des Volkes. Sie zeigen, wie das Volk mit dem gegebenen Text eines Gesanges sich nicht begnügt, wie es so ein Lied erst durch die Einfügung seines eigenen Lebensinhaltes für sich gewinnt und für sich lebensfähig macht. Das Volk benutzt irgendeine singbare, weitverbreitete Melodie und macht sich seinen eigenen Text dazu. Und dabei ist es meist ehrlich rücksichtslos gegen sich selbst. Seine Texte gleichen häufig Spottliedern. Es sind Spottlieder gegen übergroße Sentimentalität, Spottlieder gegen die einem urwüchsigen Menschen widerwärtige Weichheit des ersten Textes. Und so schreiben denn jene, die die Verse weitergeben, unter die meisten Lieder die Bezeichnung Parodie. Hierhin gehört das „Berliner Dirnenlied", hierhin gehören zahlreiche andere Lieder, die wegen allzu großer Derbheit oder wegen mangelnder Poesie aus diesem Bändchen ausblieben. Sie stellen aber immerhin eine wohltuende Befreiung von unerträglicher, schwächender Süßigkeit und falscher Sentimentalität dar. Und in diesem Aufwallen der Gesundheit, der Kraft, liegen ihre — allerdings oft versteckten — Reize und Naivitäten, die sie mancher Kunstpoesie gleichwertig machen."

diesen Liedern und Balladen ist der Ton echten Galgenhumors eigen, eine saloppe, doch äußerst gefällige und oft geschickte Behandlung der Sprache und des Reims, ein kecker prickelnder Rhythmus, ein poetisch oft hoch zu bewertendes Spiel mit Worten und Wortbeziehungen, Bildern und kühnen treffenden Vergleichen. Der Balladenton herrscht gewiß in diesen Liedern, aber selten ist das Lied eine ausgesprochene Ballade; es ist auch schwer, aus der Menge ein Gedicht herauszugreifen, das in ganz besonders prägnanter Weise den Charakter dieser Poesie widergibt. Die Goliardenbeichte, die Ostwald nach Grimms Ausgabe der zehn Gedichte des Archipoeta mitteilt, ist z. B. keine Ballade.* Aber ich möchte doch folgende vier Stücke aus verschiedener Zeit und von verschiedener Art und doch ähn-

---

* Ueber den Archipoeta und seine Beichte sagt Ostwald folgendes:

„Vom Archipoeta wissen wir nur, daß er aus ritterlichem Geschlecht stammte und die besondere Gunst des Erzbischofs von Köln und Kanzlers Friedrich Barbarossas genoß. Was für eherne Sätze enthält dies prachtvolle, herzhafte Gedicht im Mönchslatein! Hier liegt ein freiherziges Bekenntnis eines Vagabunden vor, der mit nicht geringer Psychologie die Triebe seines Daseins und des Daseins seiner Kameraden schildert. Das ist echtes, unverfälschtes, bitterfröhliches und rebellisches Vagabundentum!

Diese Goliardenbeichte ist aber nicht die einzige Hinterlassenschaft jener Zeit, in der Kleriker das fahrende Volk bildeten — ein Zeichen, in welchen Massen damals die jungen Leute zu dem angesehenen und pfründenreichen Stand der Geistlichkeit strömten. Da ist noch die „Satire wider Rom“ aus jenen Jahrhunderten, die der Reformation voraufgingen. Sie enthält reiche poetische Vergleiche und ist eine kritische und zersetzende Darstellung des mittelalterlichen, päpstlichen Roms, eine revolutionäre Schmähschrift, die das plutokratische Wesen der Kirche und ihre Würdenträger mit solchen heftigen Worten geißelte, wie es später die Reformation nicht energischer konnte. Auch die Kreuzzugparole „Macht Euch auf die Wanderung!“ ward launig von den Goliarden zerpflückt und aus ihr ein Gedicht gemacht, das das „Vagabunden-Ordensrecht“ verriet. Neben diesen Hauptwerken der Goliarden wurden noch andere poetische Werke aufgefunden, die das Leben des Mittelalters zeichnen und zugleich die Freuden des diesseitigen Lebens verklären. Karl Mischke hat vieles aus dem Latein der deutschen Mönche in ein modernes Deutsch mit feinem Nachfühlen übertragen.“ — Vgl. übrigens Wilhelm Scherers vortreffliche Ausführungen über den sozialen Geist der Goliardendichtung in der „Geschichte der deutschen Literatur“ (Berlin 1884) S. 74 ff.

lichem Wesen als typische Stücke dieser Kategorie der sozialen Ballade wiedergeben. Alle vier haben keinen ausgesprochenen Balladencharakter, wohl aber balladesken Ton und balladeske Struktur. Ich bemerke hierbei, daß ich bei Feststellung aller Typen der sozialen Ballade am liebsten von dem Volksliede ausgehe, da m. E. die typischen Charaktere der Lyrik und Kleinepik in dem Volksliede entweder schon rein ausgebildet oder ihrem Stile nach vorempfunden sind.

Der Fahrende und der Bischof.

„Ohne geladen zu sein
stell' ich zum Mahle mich ein;
lange hab' fasten ich müssen,
keiner wollte von mir wissen."
— „Die durch Wälder und durch Felder
Schweifen ihre wüsten Bahnen,
durch die Dörfer, durch die Auen,
will mein Tisch nicht zu Kumpanen,
und ich seh' es mehr als gern,
bleibt mir Deinesgleichen fern.
Doch auch ohne mein Erlauben
würdest Du Dein Brot Dir rauben:
Wasch' Dich, trockne Dich ab,
nimm Platz und speise,
trink' und wisch Dir den Mund,
und — glückliche Reise."

Der Bettelvogt.

Ich war noch so jung und war doch schon arm,
kein Geld hatt' ich gar nicht, daß Gott sich erbarm'!
So nahm ich meinen Stab und meinen Bettelsack
und pfiff das Vaterunser den lieben langen Tag.

Und als ich kam vor Heidelberg hinan,
da packten mich die Bettelvögte gleich hinten und vornen an;
der eine packt mich hinten, der andere packt mich vorn:
„Ei, Ihr verfluchte Bettelvögt', so laßt mich ungeschorn!"

Und als ich kam vor's Bettelvogt sein Haus,
da schaut der alte Spitzbub zum Fenster heraus.
Ich dreh' mich gleich herum und seh' nach seiner Frau:
„Ei, Du verfluchter Bettelvogt, wie schön ist Deine Frau!"

Der Bettelvogt, der faßt einen grimmen Zorn,
er läßt mich ja setzen im tiefen, tiefen Turm,
in den tiefen, tiefen Turm bei Wasser und bei Brot:
„Ei, Du verfluchter Bettelvogt, krieg Du die schwerste Not!"

Und wenn der Bettelvogt gestorben erst ist,
man sollt ihn nicht begraben wie 'nen andern Christ,
lebendig ihn begraben bei Wasser und bei Brot,
wie mich der alte Bettelvogt begraben ohne Not.

Ihr Brüder, seid nun lustig, der Bettelvogt ist tot,
er hängt schon im Galgen ganz schwer und voller Not;
in der verwichnen Woch' am Dienstag um halber Neun,
da hab'n sie'n gehangen in Galgen fest hinein.

Er hätt' die schöne Frau beinahe umgebracht,
weil sie mich armen Lumpen freundlich angelacht.
In der vergangenen Woch', da sah er noch hinaus,
und heut' bin ich bei ihr in seinem Haus.

(Aus „Des Knaben Wunderhorn", vgl. auch Schade „Handwerkslieder" S. 221, Hoffmanns schlesische Volkslieder Nr. 245 f.)

Die löbliche Gesellschaft Moselsar.

(Phil. v. Sittewald, Strafschriften T. II, S. 661.)

Die löbliche Gesellschaft zwischen Rhein
und der Mosel allzeit rüstig sein,
nach Unfall sie nicht fragen,
das Terich[1] hin und her,
langes durch und die Quer,
zu Fuß und Pferd durchjagen,
frisch sie es wagen,
kein Scheuen tragen.

Ueber hohe Berg, durch tiefe Tal,
fallen sie oftmals ein wie der Strahl,
all Weg ohn Weg sie finden,
zu düstrer Nachteszeit,
wann schlunen[2] ander Leut,
sie alles fein aufbinden,
ohn Licht anzünden,
bleibt nichts dahinten.

---

[1] Land. [2] Schlafen.

Löffel, der weiß gar fein auszusehn,
wo irgend in einem Gfar Klebis[3] stehn,
wann's wär auf zwanzig Meilen,
beim hellen Mondenschein,
die Gleicher[4] insgemein,
in einer kurzen Weilen
sie übereilen
und redlich teilen.

Battrowitz, der alcht[5] zur Hintertür hinein,
Bobowitz setzt sich hinter ein Haufen Stein
mit den andern Gesellen,
den Quien[6] ruft er klug,
und brockt ihm Lehm[7] gnug,
daß sie nicht sollen bellen,
bis aus den Ställen
die Klebis schnellen.

Wann sie nun haben die Hautzen Roß,
so reiten sie nach dem neuen Schloß:
Ist jemand, der will kaufen?
Der Putzjakala
ist müd und liegt da,
weil er sich lahm gelaufen
schier nicht kann schnaufen,
drum will er saufen.

Herr Wirt: Nun so laß uns lustig sein,
lang mir den Glestrich[8] vom besten Wein,
um Drulmeß[9] darfst nicht sorgen;
eine halbe gute Nacht
uns all zu Kontzen[10] macht,
du kannst uns ja bis morgen
die Irtin[11] borgen,
der Hautz[12] muß sorgen.

Ist das nicht wunderlich Gesind,
daß der Hautz seine Schuh mit Weiden bindt,
und da die Zech muß zahlen,
so lang er hat eine Kuh,

[3] Pferd. [4] Mitgesell. [5] geht. [6] Hund. [7] Brot.
[8] Glas. [9] Pfennig. [10] Edelleute. [11] Zeche. [12] Bauer.

die Klebis auch dazu,
die Rappen mit den Fahlen,
wir allzumalen
durch Giel[13] vermalen.

Der Mahne-Friedrich.*

Seit den ersten Märzen ist bekannt
der Hemsbacher Mord im Badenland,
der uns in großes Leid gestürzt,
und unser Leben hat verkürzt.

Die Armut freilich war dran schuld,
weil man sie nicht mehr hat geduld't.
Die hohen Herren sind Schuld daran,
daß man tut, was man sonst nicht getan.

Drum sind wir jetzt, wir armen Leut',
in diesem Fall, der uns gereut.
Wir sind selb fünfe arretiert,
nach Heidelberg in Arrest geführt.

Valentin Krämer der erste war,
der macht's den Richtern offenbar,
wer diesen Raub und Mord verricht't
und sagt's uns andern ins Gesicht.

Im Oktober ward's Verhör geschlossen.
Viel Tränen haben wir vergossen.
Gott ist's, der aller Herzen sicht (sieht),
und dieser, der verläßt uns nicht.

Unsern armen Weibern und Kinderlein
mag er hinfort Beschützer sein;

---

[13] Mund.

* „Philipp Friedrich Schulz — Verbrechername: Mahne-Friedrich — wurde am 31. Juli 1812 mit seinen Genossen wegen des Raubmordes, den er mit ihnen in der Nacht vom 30. April auf den 1. Mai 1811 bei Hemsbach, zwischen Heppenheim und Weinheim, an der Bergstraße, an dem von der Frankfurter Messe zurückkehrenden Kaufmann Jakob Rieder aus Winterthur begangen hatte, hingerichtet. — Obiges Gedicht schrieb er mit großen Frakturbuchstaben an die Wand seines Kerkers. Das Gedicht wurde weiter verbreitet, gelangte sogar an die Spießgesellen des Dichters, welche es alle auswendig wußten." (Ostwald.)

da du doch selbst, Herr Jesu Christ,
der armen Waisen Vater bist.

Jetzt wollen wir das Lied beschließen;
auch laß sich niemand drob verdrießen,
vielleicht ist wohl ein Fehler drein,
dieweil wir nicht studieret sein.

Unzweifelhaft manifestiert sich in diesen Gedichten — abgesehen von dem Verbrecherjargon — ein eigenartiger und origineller Stil, dessen wesentliche Bestandteile ich oben bereits angegeben habe. Ich komme auf diese Stilfrage noch zurück. Ich möchte jedoch hier schon bemerken, daß ich in diesem leichten, saloppen und ironischen Ton, in diesem prägnanten impressionistischen Stil — man denke auch an Béranger — den eigentlichen und charakteristischen Stil der sozialen Ballade empfinde, dem sie in allen ihren Kategorien zustrebt.

Für die Entwicklung des Typus der Verbrecherballade ist aber ein Dichter des ausgehenden Mittelalters von besonderer Bedeutung. Er darf keinesfalls übergangen werden. Es ist der Franzose François Villon (geb. 1431 zu Paris). Villon selbst war ein verkommenes Subjekt, der Kamerad von Zuhältern, Dieben und Dirnen. Er war trotzdem einer der genialsten Dichter aller Zeiten. Niemals wurde das Milieu eines verlorenen Lebens und eines zynisch unnützen Treibens, das Verbrechermilieu, drastischer und ehrlicher dargestellt als durch ihn. Ich gebe daher eine der „Balladen" Villons — Ballade hier auch im alten formalen Sinne der romanischen Kunstlyrik — nach K. L. Ammers Übersetzung wieder.*

Grabschrift
in Form einer Ballade, die Villon für sich und seine Kumpane gemacht, als er erwartete, mit ihnen gehängt zu werden.

Ihr Menschenbrüder, die ihr nach uns lebt,
laßt euer Herz nicht gegen uns verhärten,
denn alles Mitgefühl, das ihr uns gebt,
wird Gott dereinst euch um so höher werten.

* François Villon. Des Meisters Werke. Ins Deutsche übertragen von K. L. Ammer. Verlag von Julius Zeitler, Leipzig 1907.

Ihr seht uns hier gehängt, fünf, sechs Gefährten:
Und wenn das Fleisch, das wir zu gut genährt,
verfault sein wird, von Elstern ganz verzehrt,
und wir Skelette, Asche, Staub und Bein —
dann haltet uns mehr als des Spottes Wert
und bittet Gott, er möge uns verzeihn!

Das eine, Brüder, bitten wir: habt dann
vor uns nicht Abscheu, weil uns das Gericht
den Garaus machte. Weiß doch jedermann:
gesetzten Sinnes sind wir alle nicht.
Und sind wir tot, seid nicht auf uns erbost,
legt Fürsprach bei dem Sohn Mariens ein,
daß unsre Seele flieh der Höllenpein,
und nicht versiege seiner Gnade Trost,
und bittet Gott, er möge uns verzeihn!

Der Regen wäscht uns ab und spült uns rein,
die Sonne trocknet uns und dörrt uns braun,
die Raben hacken uns die Augen ein
und Elstern rupfen Bart und Augenbraun.
Und niemals sind wir festgehängt und wiegen
bald hin, bald her, so wie im Übermut
der Wind mit uns sein Spiel treibt zum Vergnügen,
zerpickt von Vögeln wie ein Fingerhut.
Drum, Brüder, laßt euch dies zur Lehre sein
und bittet Gott, er möge uns verzeihn!

Geleit.

O Jesus, der du Herr bist von uns allen,
verhüte, daß der Hölle wir verfallen.
Ihm stehn wir Rechenschaft, nur ihm allein.
Hier, Menschen, lasset allen Leichtsinn fallen
und bittet Gott, er möge uns verzeihn!

Ich zweifle nicht daran, daß dieses geniale Gedicht als soziale balladeske Stimmung unmittelbar empfunden wird. Die starke Wirkung wird insbesondere durch eine überlegene, persönlich und doch vulgär gehaltene Sprache erzielt. Villon hat es vermocht, für das soziale Milieu und für die Darstellung dieses besonderen Schicksals den einzig entsprechenden ironischen Ton zu finden. Man

könnte in diesem Zusammenhang noch andere ebenso kühn und stark empfundene Gedichte mit balladeskem Charakter von Villon zitieren, wie z. B. „Die Klage der schönen Helmschmiedgattin", „Ballade von den bösen Zungen", „Ballade vom angenehmen Leben", „Ballade von Villon und der dicken Margot" (eine geniale Zuhälterballade) — ich weise jedenfalls auf diese Gedichte hin.

Ganze Jahrhunderte kann man durchgehen, ohne auch nur ein derartiges Gedicht zu finden. Die holländischen Maler — Adriaen van Ostade u.a. — verwirklichen malerisch derartige Stimmungen, die freilich in diesen Gemälden weniger einen balladesken als einen derb idyllischen Charakter zeigen. Man denke weiter an gewisse drastisch burleske Szenen in Shakespeares „Heinrich IV." (I. Teil), in den „Lustigen Weibern" u.a. Auch die Szene in Auerbachs Keller in Goethes „Faust" ist weiter zum Vergleich heranzuziehen. Hier finden wir auch einige liedartige Balladen, die freilich als Trink- und Scherzballaden oder -lieder anzusehen sind — nur durch das Milieu erhalten sie eine gewisse soziale Färbung. Ich meine Branders Lied: „Es war eine Ratt' im Kellernest" und das Mephistopheleslied: „Es war einmal ein König, der hatt' einen großen Floh" — letzteres ist harmlos satirisch pointiert.

Die Ballade der Vogelfreien und Entrechteten kann jedoch auch einen universalen Charakter annehmen und Ausdruck einer Weltanschauung in einem höheren Sinne werden. Dies kann in doppelter Weise geschehen. Einmal wird die Ballade zur ironischen Lebensstimmung, zum Ausdruck einer fatalistisch-pessimistischen Weltanschauung — dieser letzteren widerspricht es durchaus nicht, wenn die Stimmung sich in einem orgiastischen Dithyrambenton und -rhythmus äußert —, oder die Ballade erhebt sich in die Sphäre der ernsten, in ihrer Pointe optimistisch ausklingenden Allegorie. Schon Villons oben zitierte Ballade kann als Beispiel der ironischen Lebensstimmung angeführt werden. Die bereits angedeuteten balladesken Stimmungen in Shakespeares Dramen, in Goethes Faust können ebenfalls zur Erläuterung hierfür genannt werden.* Außer-

* Übrigens darf nicht unerwähnt bleiben, daß die vielgeschmähte deutsche Barocklyrik des 17. Jahrhunderts, der Hofmannswaldau, Benjamin Neukirch, Joachim Beccau, Christian Fr. Hunold, Johann Friedrich Riederer,

ordentlich drastische Beispiele für die fatalistisch-orgiastische Lebensstimmung bieten die Gedichte des Schweden Bellman, die eines balladesken Hintergrundes durchaus nicht entbehren und als impressionistisch dargestellte soziale Stimmungsbilder besonders interessant sind.* Beispiele für die zur Allegorie gewordene Ballade mit

---

des Dichters „Le Pansif" u. a. oft mit unerhörter Offenherzigkeit, doch auch mit erstaunlicher poetischer Plastik und Kühnheit derb sinnliche Szenen und Stimmungen schildert; man kann hier weder von Balladen noch von sozialen Balladen reden, dennoch ist ein gewisser großer und kühner balladesker Zug dieser Zeit des Grimmelshausen und des Andreas Gryphius eigen, wie auch ein gewisses soziales Moment unzweifelhaft in diesen erotischen Liedern, Hochzeitsgedichten usw. zum Ausdruck kommt. Noch in Christian Günthers derb-erotischer Lyrik — mir schwebt insbesondere ein Hochzeitsgedicht von prachtvoller Kühnheit in den Bildern vor (vgl. Strophen Christian Günthers, ausgewählt usw. von Wilh. v. Scholz, Leipzig 1902, S. 57, Nachdichtung des epithalamium lascivum Johannis Secundi) — lebt dieser sinnenfrohe Geist, diese vollsaftige optimistische Lebensenergie, die dann in der Sturm- und Drangperiode noch einmal mächtig auflebte, die in den Dichtungen Schubarts, Bürgers, Lenz', des jungen Schiller einen auf eine neue Zeit bereits hinweisenden geläuterten und mannigfaltigen Stil erhielt und in Goethes Kunst endlich ihre große universale Apotheose erfuhr.

* Vgl. das Buch „Carl Michael Bellman, Fredmans Episteln". Aus dem Schwedischen übertragen von Felix Niedner. Mit Einführung von Gustav Raethe. 1909, Eugen Diederichs, Jena. —

Bellman (geb. 1740 in Stockholm, gest. daselbst 1795) nennt seine Lieder „Fredmans Episteln". Es sind wüste Sauflieder, aber von einer beispiellosen Unmittelbarkeit, Vielseitigkeit, Stimmungstiefe und Anschaulichkeit. Es ist immer eine Szene da, es sind die Kumpane da, Männer und Weiber, es spielen sich Ereignisse, ja Schicksale ab, und dies alles, dieses ganze Milieu wird unmittelbar durch die erstaunliche Ursprünglichkeit des Ausdrucks erfaßt und balladenartig wiedergegeben. Ich greife als Beispiel irgendwelche Strophen aus der Fülle heraus: aus der „Epistel 34" — Movitz, ein Artilleriekonstabler und Musikvirtuose, war einer der Zechkumpane Bellmans; es wird der Brand seines Hauses geschildert . . .

Movitz beim Brand in Kolmätargränden.

Movitz, ach, dein Heim, dein armes.
Türe klafft und Scheib' entzwei!
Hell ein Hahn kräht, Gott erbarm' es:
Brandwachtrommler zieh'n vorbei!

lehrhaft-optimistischem Ausklang sind Goethes Paria-Legenden und „Der Gott und die Bajadere".

Der Typus der Verbrecher- und Dirnenballade kehrt natürlich im Verlaufe der Entwicklung der neuzeitlichen Ballade häufig wieder. Bei der Darstellung der historischen Entwicklung der deutschen sozialen Ballade werde ich die entsprechenden Balladen hervorzuheben haben.

Durch die Gassen lärmt es ‚Wer da?'
Jepp' im Turm, blas ‚Feuer'! Hei,
Welch Geschrei . . .
Wasser schnell her da . . .
Horch die Glockenläuterei!

Niklas' Turm, gleich rotem Golde
Glüht er über'n dunklen Platz!
Auf dem Heuboden zwei holde
Vetteln streiten um den Schatz!
Durch die Scheibe halb zerschlagen
Gelbbraun guckt hervor 'ne Katz'!
Da ein Satz:
Nach ihr dort jagen
Heulend Hunde, welche Hatz!

Pumpen knirschen, Schornstein prasselt,
Hengste wiehern im Geschirr!
Erde bebt, die Spritze rasselt,
Mälars Wogen brausen wirr!
Mannschaft, schwenk' in Divisionen,
Schultre, schnell zur Flasche schwirr'!
Säbel klirr'!
Marsch in Schwadronen!
Macht die kleinen Dämchen irr'!

Schau' nun auf Kolmätargrände!
Schmal und schmutzig, welch ein Graus!
Rathausdach sieht man am Ende,
Sonst nur Krug und Jungfernhaus!
Hinterm Gitterfenster eben
Guckt ein Nymphlein frech heraus,
Um die Maus
Fäuste sich heben
Wild zum Streit, der Trunk ist aus!

Der alten sozialen Kategorie der von der menschlichen Gemeinschaft Ausgeschlossenen, der Vogelfreien, der Ehr- und Rechtlosen, der Hoffnungslosen, der Verbrecher, Räuber, Dirnen, Diebe und Kuppler, steht eine andere ebenso alte gegenüber: die der Arbeitenden, der zur Arbeit vom Schicksal Bestimmten. Dieses Milieu ist an und für sich ein soziales, womit allerdings die Voraussetzungen für die Entstehung einer sozialen Lyrik, einer sozialen Ballade noch nicht alle gegeben sind. Diese sind erst dann vorhanden, wenn das Schicksal des Arbeitenden kritisch als ein unverdientes empfunden wird, zum mindesten als ein schwer zu ertragendes. Die Stimmung, in diesem Sinne die Tendenz, bestimmt auch hier den poetischen Charakter des Gedichtes, der Ballade.*

An den Mauern der Taberne
Lehnt ein Karr'n mit Schnäpsen dicht.
In zerbrochener Laterne
Trüb blakt ein erlöschend Licht!
Und im Rinnstein auf dem Ohr da
Liegt ein Bursch und stinkt erpicht!
  Zahlt er nicht?
  Nehmt den Tor da:
  Haut ihn gründlich durch den Wicht!

Wunder, wer den Weg hier fände
Noch an dieser Sodomsstätt'!
Spritzenschau'r, welch Auggeblende,
Feuersäulen um die Wett'!
Hier wohnt Moviz, das Getriebe!
Brandsignal und Bajonett!
  Menuett!
  Patrouillen, Diebe!
  Jungfernstimmen, Klarinett'! usw.

* Selbstverständlich ist ein Gedicht, in dem objektiv z. B. das dumpfe Leben des Sklaven geschildert wird, von starker sozialer Wirkung — im Sinne dieser Abhandlung —; dagegen sind reine Arbeitslieder, Lieder der Handwerker, Lieder von den Arbeitsverrichtungen nicht der sozialen Lyrik in unserem Sinne zuzurechnen, wie ich oben bereits angedeutet habe. Das Moment der Kritik muß allerdings empfunden werden, es muß künstlerisch sich mitteilen, nur so ist diese Voraussetzung, wie ich besonders betonen möchte, aufzufassen.

Die Arbeitenden sind die eigentlichen Träger aller sozialen Gemeinschaften. Sie schaffen, sie bauen auf und erhalten, während die Verfemten schädigen und zerstören. Es mag der Verfemte im einzelnen Falle sein Los nicht verdient haben, er mag unschuldig leiden, oder er kann aus rein persönlichen, sittlichen, rechtlichen oder politischen Gründen zum Vogelfreien geworden sein, — die soziale Tragik, so will ich diese Relation einmal nennen, ist hier jedenfalls eine bedingte, eine vom Einzelfall, von gewissen persönlichen Voraussetzungen abhängige. Sie ist gewiß auch oft in den sozialen Verhältnissen begründet. Dagegen die soziale Tragik der Arbeitenden, der trotz ihrer produktiven Tätigkeit nicht oder nicht voll an allen Lebensgütern Teilnehmenden, ist — von diesem Gesichtspunkte aus — eine unbedingte. Hier ist der Schuldige, d. h. der infolge eigner Schuld zur Arbeit Gezwungene, die Ausnahme.

Der soziale Ausgleich zwischen Arm und Reich ist daher das soziale Problem. Und solange dieser Ausgleich nicht getroffen wird, solange die Differenz eine unnatürliche ist, solange die kapitalistische Weltordnung herrschen wird und die Güter des Lebens nicht nach Talent und Würdigkeit sondern nach Besitz und privilegierter Herkunft verteilt werden, solange wird dieser Kampf bestehen. Mag auch nie eine vollkommene Lösung gefunden werden, irgendwie wird und muß ein Ausgleich geschaffen werden: In diesem Gedanken wurzelt die große soziale Hoffnungsfreudigkeit der Arbeitenden, er ist das Leitmotiv der sozialistischen Weltanschauung. Es ergeben sich also für die soziale Dichtung dieser Kategorie zwei Motivsphären.

1. Die objektive Schilderung des Loses der Arbeitenden, der unermüdlich und oft vergeblich, zumeist mit kargem Erfolg, mit geringem Lohn Arbeitenden —, die Schilderung der Not, der Hungernden. Der Gegensatz — das Wohlleben der Besitzenden — ist, wenn er nicht ausdrücklich gekennzeichnet wird, unmittelbar durch die Tendenz der Dichtung gegeben. — Auch hier wird, je objektiver und unmittelbarer die Schilderung gegeben ist, desto suggestiver der Eindruck sein, desto höher das Gedicht künstlerisch zu bewerten sein. — Aus diesem Motivkreise sozialer Grundtatsachen ergeben sich — mit der zunehmenden Industrialisierung der Bevölkerung — weitere

Motive für die soziale Lyrik. Man denke an das Wohnungselend, an die Fabrikarbeit, an die Arbeit in Bergwerken, in Hütten- und Walzwerken usw. Es entsteht ferner die moderne Großstadtlyrik, die nur in diesem Gegensatz der Arbeitenden und Genießenden eine tiefere Berechtigung hat. Es entsteht die Armeleute- und Hintertreppenpoesie. — Auch diese Art der sozialen Poesie kann allerdings einen höheren Flug nehmen, sie kann zu einer Apotheose der unbarmherzig über tausend kleine Schicksale fortschreitenden Entwicklung werden, zum realistischen Ausdruck der materialistischen Weltanschauung.

Diesem Motivenkreise steht gegenüber:

2. jene andere — positivere — Empfindungssphäre, die für die Arbeitenden die Teilnahme an allen kulturellen Lebensgütern von der Zukunft erhofft. Auch diese — die sozialistische bezw. sozialdemokratische — Weltanschauung basiert auf der Entwicklungstheorie, aber in einem anderen, ich möchte sagen humanen Sinne. Daß sie nicht mit Utopien rechnet sondern mit der tatsächlichen Entwicklung der sozialen Verhältnisse, beweist die in allen Kulturnationen durch sie vielfach angeregte und geförderte soziale Gesetzgebung. — Für die soziale Lyrik ergeben sich natürlich auch von diesem Standpunkte aus fruchtbare Momente; doch der Charakter dieser Lyrik wird häufiger ein reflexionärer, subjektiver und tendenziöser sein. Grade für die soziale Ballade wird diese Art der sozialen Lyrik weniger in Frage kommen. Sie gipfelt vielmehr in panegyerischen Gesängen, in hymnenartigen Allegorien. Das wird namentlich die Entwicklung der modernen sozialen Lyrik erweisen. Doch gehören auch dieser Sphäre einzelne balladenartige Gedichte an, wie z. B. Richard Dehmels schönes Gedicht: „Der Arbeiter“.

Ich bin mit diesen Hinweisen der Entwicklung vorausgeeilt, um den Typus der Ballade von der Arbeit in seinem Wesen zu erfassen Die historische Entwicklung der sozialen Lyrik bezeugt aber in der Tat, daß grade dieser Typus der sozialen Lyrik erst eine Frucht des letzten — des 19. Jahrhunderts — ist. Das liegt in der Natur der sozial-politischen Entwicklung. Die äußeren und inneren Voraussetzungen für diese Lyrik wurden erst im Laufe des letzten Jahr-

hunderts geschaffen: Mit der zunehmenden Bevölkerung, mit der zunehmenden Industrialisierung der Nationen wuchs das Menschenelend und mit der zunehmenden Kultur, Bildung usw. wuchs die soziale Erkenntnis, verfeinerte sich das soziale Gewissen. Ein Hauptbestreben des 19. Jahrhunderts war es auch, jedermann zunächst an den politischen Rechten teilnehmen zu lassen und dieses Erbe des 18. Jahrhunderts — die Beseitigung des Absolutismus und Einführung von Verfassungen — erst zu verwirklichen. Der Sozialismus baute auf diesen Grundlagen.

Es ist jedenfalls eine Tatsache, daß die soziale Lyrik der Arbeit, des Arbeiters, der Massennot, mit ihrem ganzen Realismus erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts zielbewußt und eigenartig einsetzt. Bis dahin war sie nur eine gelegentlich beliebte und zu gewissen Zeiten eine romantisch befangene. Hierauf komme ich bei der Darstellung der historischen Entwicklung der sozialen Lyrik später zurück.

Daß im späteren Mittelalter das Volkslied, das ja als Ausdruck des Volksempfindens und auch als künstlerischer Maßstab für die neuzeitliche Dichtung immer von ausschlaggebender Bedeutung ist, und namentlich das sogenannte historische Volkslied gelegentlich sozial gerichtet ist und von den Rechten der Arbeitenden handelt, will ich nicht bestreiten. Ich erinnere an die Kämpfe der arbeitsamen Städte mit den fehdelustigen Rittern und Herren, an die Bauernaufstände, die in manchem Liede sich widerspiegeln. Unterstützung fanden solche Erhebungen wie alle fortschrittlichen Bewegungen und Ideen auch seitens der zünftigen Literatur, der streitbaren Dichter, Gelehrten und Politiker, der Humanisten. Ich erinnere an die Schriften Huttens, Fischarts, weiter — aus späterer Zeit — z. B. an die Reden und Predigten Abraham a Santa Claras, die vielfach einen sozialpolitischen Charakter haben. Nur handelt es sich hier weniger um Rechte der Arbeitenden an sich als um die Besserstellung einzelner Stände; ethische und kulturelle, politische, nationale und partikularistische Fragen wurden in diesen Schriften behandelt. Freilich auch der kommunistische Gedanke erwacht öfters mit den religiösen Reformbestrebungen im Mittelalter und im Zeitalter der Reformation. Ich

erinnere an die Wiedertäuferbewegung und an die vielen utopistischen Schriften des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance. Mögen alle diese Ideen auch in Schriften, auch gelegentlich in Liedern ihren Niederschlag gefunden haben, — die ganze Entwicklung der Dichtung des Mittelalters widerstrebt jedenfalls der Form der Ballade, der objektiven rein künstlerischen Darstellung sozialer Momente, und es bleiben als balladenartige Dichtungen, die einen sozialen Gegensatz erkennen lassen, nur einige Volkslieder zu erwähnen, wie die von der armen Witwe, vom hungernden Kinde, von der bei ihrer reichen Schwester Dienst tuenden armen Schwester und ähnliche. Doch diese Motive sind mehr solche des reinmenschlichen Mitleids, sie gehen auch oft auf uralte märchenhafte Vorstellungen zurück. Nicht unerwähnt will ich lassen, daß der Gegensatz von Arm und Reich, wie der von Bauer und Edelmann, Laie und Pfaffe, auch in den Schwänken und Anekdoten des Mittelalters eine große Rolle spielt. Das sind rein tatsächliche neutralsoziale Beziehungen, die sich mehr aus dem typisch kulturellen Charakter der Stände ergeben als aus bewußten sozialen Gegensätzen. Jahrhunderte hindurch markiert sich auch in der Literatur, im Liede usw. — ich erinnere an Walter von der Vogelweide — der Gegensatz zwischen Pfaffentum und Laienwelt. Ich erinnere ferner an die Reinigungs- und Läuterungsmotive, an das Mitleidsmotiv bei Wolfram von Eschenbach (Parzival) und Hartmann v. Aue (Der arme Heinrich, Gregorius), an die Legendenpoesie, an die Gedichte von der Kindheit Jesu, an die ganze große Poesie der Evangelien, der Heiligengeschichten usw. Auch in diesen Dichtungen klingen soziale Stimmungen an, doch im Grunde sind dies religiöse, ethische, vielfach asketische, nicht soziale Tendenzen.

Es ist immer wieder zu betonen, daß nicht die Arbeit an sich Gegenstand der sozialen Lyrik ist — im Sinne einer besonderen Kategorie der Lyrik — sondern der aus der Arbeit sich ergebende Gegensatz zwischen Arm und Reich, — um es auf diese einfachste Formel zu bringen.

Dieser Gegensatz ist freilich an sich ein alter, auch selbstverständlich ein seit alters her von den Arbeitenden, den Frondenden, den Sklaven den Heloten und Parias tatsächlich empfundener. Aber seine klassen-

bewußte dichterische Darstellung hat er erst in der neuzeitlichen Lyrik gefunden.

*

Die Arbeit als Ursache der Poesie. Nicht unterbleiben darf in diesem Zusammenhange ein Hinweis darauf, daß in letzter Linie die Poesie als solche auf die Arbeit selbst zurückzuführen ist, daß die Arbeitsverrichtung eine der ersten natürlichen Ursachen der Poesie ist. Karl Bücher weist dies in seinem geistvollen und gründlichen Werke: „Arbeit und Rhythmus" (Leipzig, Berlin, B. G. Teubner) nach. Er leitet den dichterischen Rhythmus von dem Rhythmus der Arbeitsbewegungen ab und beweist diese Behauptung an der Hand sehr vieler Beispiele von Arbeitsliedern der verschiedensten Völker aller Weltteile und aller Zeiten.

Man vergleiche z. B. seine sehr eingehenden Darstellungen der verschiedenen Arten der Arbeitsgesänge (S. 57 ff.). Er erinnert hierbei auch an den alten Grottasang aus der Edda:

König Frodi läßt Fenja und Menja als Mägde zur Mühle führen:

Sie ließen erknirschen die knarrende Mühle:
„Laß uns richten die Kasten und regen die Steine;
Denn noch mehr zu mahlen den Mädchen befahl er."

Sie drehten rüstig die rollenden Steine
Und sangen in Schlaf das Gesinde Frodis;
Da nahm beim Mahlen Menja das Wort:

„Wir mahlen Gold; die Mühle des Glücks
Macht Frodi reich an funkelnden Schätzen;
Im Reichtum sitz' er, ruhe auf Daunen,
Erwache vergnügt! Dann ist wohl gemahlen" usw.

(H. Gering.)

Fast, möchte man sagen, klingt eine soziale Stimmung in dieser alten Ballade von den frondenden Mädchen an.

Interessant ist für unseren Zusammenhang das balladeske Tanzlied der indischen Bajaderen, das Bücher nach Charles E. Gover, The Folk-Songs of Southern India (London 1872), S. 180 ff., mitteilt. Das Lied haben die Kulis für ihre Arbeit angenommen.

„Der Herausgeber meint, es sei unter ihnen entstanden, etwa in einem Gefühl der Reaktion, das den Arbeiter vom Glück der Faulen träumen und den Hungrigen in der Vorstellung üppiger Mahlzeiten schwelgen lasse. Dem scheint mir jedoch der ganze Inhalt des tief empfundenen Liedes zu widersprechen, namentlich aber die zu dem Ganzen nicht passende Schlußstrophe.

Nimmt man an, daß nur diese letztere unter den Arbeitern entstanden ist, während die übrigen vier Strophen einen wirklichen Bajaderengesang darstellen, so wird das Ganze verständlich. Wir hätten dann hier einen Fall, wo ein Gesang aus der Sphäre des Spiels in die der Arbeit übergetreten ist:

1. Von dem Ganges sie trugen das Wasser herbei
In dem Messinggefäß.
Hebt oh! Hebt oh!
Meine Füße ich wusch, als ein Tanzmädchen frei,
Wischt' mit Seide sie ab.
Hebt oh! Hebt oh!

2. Laßt uns treten vereint vor Madavans* Altar:
Laßt uns beten zu ihm!
Bringen wir unsre Blüten dem Göttlichen dar,
Leuchtet neu uns die Freud' usw.

3. Welche Freude, geboren zu sein für den Tanz!
Und was wünsch' ich mir mehr?
Welche Lust das Gefühl: ich kann mehr als im Glanz
Selbst der Fürst auf dem Thron. —

4. Will lieber noch sein nur ein Klumpen von Ton
Als nur so eine Dirn',
Denn ein Töpfer macht doch ein Geschirr noch davon,
Und das nützt doch zu was.

Vgl. übrigens auch den von Bücher (S. 159 ff.) in Übersetzung wiedergegebenen Gesang koreanischer Arbeiter, der beim Stampfen der Erde zur Fundamentierung eines Hauses von den Arbeitern angestimmt wurde; der Gesang hat einen durchaus sozialen Charakter. Vgl. ferner den Gesang chinesischer Arbeiter „beim Ziehen des Pfluges" (S. 210). Auf S. 274 — vgl. die Quellenangabe auf S. 268 — teilt Bücher folgendes sehr charaktervolle georgische Lied mit, das „ohne Zweifel noch aus der Zeit der Leibeigenschaft stammt". Es wurde beim Maishacken gesungen, es hat ebenfalls einen ausgesprochen „sozialen" Charakter:

Übersetzung:

1. Rein'gen wir den Mais von Unkraut,
Singen all das Lied der Arbeit!

* „Abgekürzt aus Mahadevan, der große Gott, ein gewöhnlicher Beiname des Siwa. — Der Kehrreim der ersten Strophe wird natürlich auch in dieser und den folgenden Strophen wiederholt." (Bücher.)

Werden dann vielleicht vergessen,
Daß wir sind armsel'ge Bauern.
Burschen! waris warale waralali araleo!

2. Nicht für uns nur sind wir tätig,
Andern sind wir Dienste schuldig!
Herren haben wir, wir Armen,
Wir sind elend und unglücklich usw.

3. Jedermann schlägt auf den Kopf uns,
Der Einheim'sche wie der Fremde;
Unser Schweiß erweicht die Erde,
Heiß uns von der Stirne tropfend usw.

4. Unsrer Hände Werk, der Waizen,
Unsre Nahrung geht zu andern.
Weib und Kind zu Hause hungern;
Aber wer soll für sie sorgen? usw.

5. Ihre Nahrung nimmt ein andrer;
Tränen weint die junge Mutter;
Ihre Brust versiegt vom Hunger,
Und es schreit der schwache Säugling. usw.

Diese Lieder aus alter Zeit und fremder exotischer Völker mögen mit ihren Tendenzen als historisch besonders interessante Beispiele meine Ausführungen über die Ballade von der Arbeit und ihr im sozialen Gegensatz, in der Unzufriedenheit beruhendes Wesen ergänzen. Übrigens weisen auch diese Lieder auf den ursprünglichen Charakter der Ballade hin, die mit ihrem auf die Nerven wirkenden Rhythmus von dem Tanzliede, also einem dramatisch sich darstellenden Typus des Volksliedes, ihre Herkunft ableitet.

*

Das bei weitem größte Gebiet der sozialen Lyrik nimmt endlich das oppositionelle (satirische, allegorische ꝛc. ꝛc.) soziale Gedicht ein. Im Gegensatz zu der soeben besprochenen Dichtung von der Arbeit und Not, also der sozialen Dichtung im engsten und tatsächlichsten (auch modernsten) Sinne, wurzelt diese soziale Lyrik in der Idee von der politischen Gleichberechtigung aller Bürger und aller Stände, in der Idee von dem konstitutionellen Staate, von der Souveränität des Volkes. Sie wendet sich daher in erster Linie

gegen das absolute Königtum und gegen die von ihm bevorzugten Stände, ihre Ziele sind ideale, verfassungsrechtliche. Es sind die Ziele der französischen Revolution (Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit) und die der deutschen Revolution (1848). Zu trennen hiervon ist das politische Lied, das sich mit den Verhältnissen der Staaten, der Nationen zu einander, mit externen, mit kriegerischen, mit rein konfessionellen und kirchlichen Problemen beschäftigt. Für die soziale Dichtung kommt nur die „innere Politik“ in Frage.

Diese Art der sozialen Lyrik ist indessen uralt als reines Spottgedicht und kommt als solches bereits auch wohl der Form der kleinen lyrischen Ballade nahe. Während der ganzen mittelalterlichen Entwicklung Europas wuchert, wie ich von einem anderen Gesichtspunkte aus schon oben ausführte, das lyrische Pamphlet, die kleine politische Satire auf Staatsmänner, auf einzelne Persönlichkeiten im Lande, in Stadt und Dorf, auf einzelne Stände (Pfaffen, Bauern, Handwerk) usw. in allen Kulturländern empor. Ich erinnere nochmals an die politische Lyrik Walters von der Vogelweide. Die Satire versteckt sich später hinter Allegorien und in Fabeln, große satirische Lehrgedichte entstehen, wie „Brants Narrenschiff“, „Der Froschmäusekrieg“ u. a., die sich alle mit dem Menschen als soziales Wesen und mit den Eigentümlichkeiten der privilegierten Stande beschäftigen. Die Literatur des späteren Mittelalters artet ja gradezu in einen stereotypen Kritizismus aus. In diesen Jahrhunderten des regsten individuellen Geisteslebens, der Renaissance des Humanismus, der Religions- und Bürgerkriege, nahm selbstverständlich auch die Literatur einen den kulturellen Verhältnissen durchaus entsprechenden bewußt politischen und polemischen, streitsüchtigen Charakter an, sie wurde eine offizielle geistige Macht. Aber es fehlten doch die großen befreienden Ideen, es fehlte vor allem die Verbindung mit dem Volke, mit den Arbeitenden; es war eine papierne, von Sonderinteressen geleitete Opposition, die der motorischen Lebenskraft entbehrte, weil sie nicht im Volke wurzelte, nicht in dem noch uninteressierten, dahinvegetierenden Volke Wurzeln fassen konnte. Ihre künstlerischen Äußerungen sind daher subjektiver, raisonierender Art. Die Ballade ist dieser gelehrten Literatur fremd.

Die zielbewußte politische Opposition gegen die Regierenden und Herrschenden, nunmehr Opposition auf Grund von Naturrechten, von Menschenrechten, setzte erst ein und drang erst durch, als mit dem alten Regime auch die wirtschaftlichen Verhältnisse dem Bankerott nahe waren. Das eigentliche staatsbürgerliche Gewissen und Selbstbewußtsein regten sich solidarisch erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts, als der Humanismus in dem Kritizismus der englischen und französischen Philosophen, Ethiker und — man kann diesen Begriff hier zum erstenmal generell anwenden — der Sozialpolitiker eine neue fruchtbare Nachblüte erlebte. Die französische Revolution ist die endlich erlösende und befreiende Tat, die Tatwerdung des Humanismus, dessen Ziele die Befreiung des geistigen Menschen waren, Befreiung in individueller und politischer, in öffentlichrechtlicher Beziehung. Und in diesem Jahrhundert setzt auch eigentlich erst die sozialpolitische Lyrik, sich als solche empfindend, ein, während bis dahin die politische Lyrik den Sonderzwecken der Fürsten, Stände und Konfessionen und im besten Falle nationalen Bestrebungen diente.

Den großen Geschehnissen des 18. Jahrhunderts ging eine unübersehbare Kleinliteratur voraus und blieb ihnen zur Seite. Aber im allgemeinen ist das Charakteristikum dieser sozialen Bewegung und ihrer literarischen Begleiterscheinungen nicht so sehr der Gesichtspunkt der sozialen Not sondern der des bürgerlichen Rechts. Das muß festgehalten werden. Diese Bewegung setzt sich im 19. Jahrhundert fort, sie differenziert sich, nimmt zeitgemäße, auch namentlich nationale Ideen in sich auf, sie behält aber ihren Grundcharakter, sie ist eine bürgerliche, ihre Ziele sind rein politische, sie gipfeln in der Erwerbung der Grundrechte für jeden Staatsbürger. Erst nachdem dieses Ziel — mehr oder weniger vollkommen — erreicht worden war, kommt — seit fünfzig Jahren etwa — eine andere Bewegung, die *sozialistische*, auf, die ebenso einen rechtlich-politischen wie einen ökonomisch-sozialpolitischen Charakter hat.

In der sozialen und politischen Lyrik des 18. und 19. Jahrhunderts spiegelt sich diese Entwicklung in mannigfaltiger Weise. Man kann in diesem Zusammenhang, im Sinne der oppositionellen

und aggressiven Lyrik, die soziale nicht von der politischen trennen. In weiterer Bedeutung umfaßt natürlich die soziale Lyrik die politische, in einem engeren formalen Sinne wird man das Gedicht ein soziales nennen, das einen allgemeineren und nicht den Gelegenheitscharakter des rein politischen Gedichts hat; aber auch diese Unterscheidung kann kaum konsequent durchgeführt werden, da es eine Eigenart der politischen Lyrik ist, durch eine allgemein gehaltene Form sich zu verschleiern und sich allegorisch oder satirisch zu maskieren. Ich möchte also diese Trennung nicht vornehmen und werde ästhetische Teilungen nicht versuchen, ich werde vielmehr — in dem zweiten Teil dieser Abhandlung — historisch vorgehen und hierbei das Markante auch ästhetisch würdigen.

Es handelt sich hier auch nur um die Ballade innerhalb dieses Gebietes der sozialen Lyrik. Man sollte meinen, daß die Ballade auf diesem Gebiete, auf dem der oppositionellen und polemischen sozialen Lyrik noch weniger Spielraum fände als auf jedem anderen der sozialen Lyrik, weil das Gegenständliche, der Vorgang fehlt. In der Tat, man muß sie hier gradezu suchen. Aber das polemische und satirische Moment an sich ist ihr durchaus nicht fremd und ungelegen, zumal es sich ja seit alters her gern in imaginären komischen und parodischen Vorgängen und Handlungen — man denke an Aristophanes — präsentiert. Es kommt darauf an, auch hier wiederum die rechte balladeske Prägnanz, den rechten Rhythmus, die rechte Verve, den Schnitt und den Schneid der Ballade zu finden. Und diese geniale Manifestation ist allerdings auch hier eine seltene.

Man wird das Balladenmäßige auch hier am ersten in der Volkspoesie suchen, aber die Volkspoesie des 18. Jahrhunderts versagt. Sie hat das sogenannte historische Lied weiter fortentwickelt, das keinen stilvollen balladesken Charakter hat. Soweit es einen vulgären Bänkelsängerton hat, enttäuscht es infolge seines geringen poetischen Gehalts. Immer aber muß dieser, der poetische Gehalt, die Voraussetzung der Bewertung sein. Das Volkslied des 18. Jahrhunderts ist, abgesehen von Einzelheiten und abgesehen von den Kriegsliedern des siebenjährigen Krieges, charakterlos. Vieles mag zugrunde gegangen sein. Einen ähnlichen Eindruck habe ich von den Volks-

liedern anderer Völker aus jener Zeit erhalten, soweit mir solche bekannt geworden sind. Auch französische Volkslieder enttäuschen in dieser Beziehung. Erst Béranger, auf den ich später komme, bedeutet etwas.

Die satirische und oppositionelle Kunstpoesie des 18. Jahrhunderts* entbehrt erst recht des balladenartigen Wesens. Bekanntlich war der ganze Charakter dieser Lyrik — um die Mitte des 18. Jahrhunderts — entweder rokkokoartig spielerig und leicht sentimental oder barock schwülstig und phrasenhaft. Mit Vorliebe werden politische Ideen und Tendenzen in die Form der Fabel gekleidet. Es gibt einige vortreffliche — in diesem Sinne — soziale oder politische Fabeln, z. B. von Gottlieb Konrad Pfeffel („Die Bill", „Der Lohn des Helden"), von Gotthold Ephraim Lessing („Der Tanzbär"). — Klopstocks politische Oden sind durchaus hervorzuheben („An den Kaiser", „Wir und Sie" u. a.), insbesondere die der französischen Revolution gewidmeten, wie „Die Etats Generaux" (1788) mit dem prächtigen Anfang:

„Der kühne Reichstag Galliens dämmert schon,
Die Morgenschauer dringen den Wartenden
Durch Mark und Bein: o komm, du neue,
Labende, selbst nicht geträumte Sonne".

Vielleicht könnte man Klopstocks Ode „Der Fürst und sein Kebsweib" (1789) — ein Zwiegespräch — als Ballade bezeichnen, ich wenigstens empfinde sie als eine echte heroische und zugleich revolutionär gestimmte Ballade von hoher poetischer Schönheit, ich halte sie deshalb hier fest:

K. Warum wirst du so ernst?
F. Was fragst du mich? geuß den Kristall mir
Voll des blinkenden goldenen Weins!

---

* Hierbei möchte ich auf die vortreffliche Sammlung von Hermann Markgraff „Politische Gedichte aus Deutschlands Neuzeit — Von Klopstock bis auf die Gegenwart", Leipzig 1847, aufmerksam machen, ferner auf Christian Petzets Werk: „Die Blütezeit der deutschen politischen Lyrik von 1840 bis 1850. Ein Beitrag zur deutschen Literatur- und Nationalgeschichte", München 1903, — in der Einleitung gibt Petzet einen Überblick über die gesamte Entwicklung der politischen Lyrik.

K. Aber Du nimmst ihn ja nicht.
F. Was quälst du mich! Wecke der Laute
Leisesten Ton und singe dein Lied!
K. Ach ich sang, und du hörtest mich nicht.
F. Du hättest gesungen?
Eile jetzt, dort Rosen zu streuen.
K. Rosen sollt' ich streu'n, daß du sie nicht sähest? Was gehn dich
Jetzow Lieder, was Rosen dich an!
Hör', es wiehert unten dein Roß, aus der Burg dich zu tanzen
Zu der Schar, die Schlachten uns spielt,
Zu der Jünglinge Reihen mit blankem Gewehr, das dem Blitze gleicht,
Wenn sie, mit rascher Eile, sich drehn.
Warum wirst du noch ernster, da ich die Krieger dir nenne?
Trüber als erst? sinkst tiefer in Gram?
Warum blickst du so wild? Was siehst du? siehst du Erscheinung?
Nahet dir eine Totengestalt?
F. Keine Totengestalt, der abgeschiedenen Geister
Keiner, aber dennoch ein Geist,
Ha, der schreckliche Geist der Freiheit, durch den sich die Völker
Jetzt erfrechen zu sehn, was sie sind!
Welcher Zauber beschwört und bannt ihn hinab in des stummen
Kerkers Nacht, aus welcher er kam?
Weh mir, wo ist, der sich an den hundertarmigen Riesen,
Hundertäugigen Riesen sich wagt?

Dieser pathetische Stil ist auch einigen Dichtern der sogenannten Sturm- und Drangperiode eigen, ganz abgesehen von Schiller. So könnte man auch Schubarts kraftvolle revolutionäre Stimmung „Die Fürstengruft" eine Ballade nennen. Die plastisch und lebendig wirkende Wucht dieser Sprache wird von den späteren kaum wieder erreicht. Auch einige Gedichte von Bürger sind zu erwähnen, wie „Der Bauer an seinen durchlauchtigsten Tyrannen".

Diese Beispiele mögen genügen, um den Typus der sozial-politischen Ballade und sein erstes Vorkommen zu erläutern. Ich werde an dieser Stelle meine Darstellung der historischen Entwicklung der sozialen Ballade — im zweiten Teil dieser Studie (vgl. S. 36 ff.) — aufnehmen können.

*

Meine Ausführungen ergeben drei Typen der sozialen Ballade, für die ihrer Natur nach mehr als für eine andere Gattung der Poesie das Motiv — also der Inhalt — bestimmend ist. Ich stelle die drei Typen zusammen:

1. Die Ballade der Ausgestoßenen und Vogelfreien, der Räuber, der Verbrecher, der Dirnen usw. — ich will sie kurz nennen die Verbrecherballade. Ihre Motive ergeben sich aus Konflikten mit den rechtlichen und sittlichen Mächten des Staates.

2. Die Ballade von der Arbeit und von den Arbeitenden, die Ballade vom Elend, vom Hunger, von dem Leben und Weben in der Großstadt, in den Fabriken usw., — von der Zukunft der Arbeitenden. Ihre Motive ergeben sich aus den im eigentlichen Sinne sozialen Verhältnissen des Staates.

3. Die soziale Ballade als oppositionelle politische Dichtung im Sinne der politischen revolutionären Bestrebungen des 19. Jahrhunderts — die sozialpolitische Ballade, deren Konflikte sich aus den öffentlichrechtlichen (Verfassungs-) Verhältnissen des Staates ergeben.

Ich habe angedeutet, in welcher Weise sich diese Typen zu Lebens- und Weltanschauungsstimmungen steigern können.

Es geht andrerseits aus meinen Ausführungen hervor, daß bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts die soziale Lyrik nach der Art und Menge des bis dahin vorliegenden Materials und als Dichtung von besonderer Stileigentümlichkeit bedeutungslos ist. Die Typen tauchen nur sporadisch und im Keime auf — mit Ausnahme etwa des Typus der Verbrecherballade.

Dieser Typus der Verbrecherballade ist der am frühesten sich deutlich markierende, er zeigt in der vulgären Sprache und in der naiv-saloppen poetischen Manier gewisser Volks- und Kunstdichtungen, im gefälligen Spiel der Rhythmen und Reime, im feinen und derben Humor, im Galgenhumor, frühzeitig einen deutlich erkennbaren Stil. Daß dieser Stil — in seinem impressionistischen Wesen — der eigentliche der sozialen Lyrik ist oder später wird, werde ich noch zu erörtern haben (Béranger). Eine frühe geniale natürliche Inkarnation findet er in den Verbrecherballaden Villons.

Der Typus der Ballade von der Arbeit wird — abgesehen von einzelnen frühzeitigen Erscheinungen in der Volkspoesie — erst im Laufe des 19. Jahrhunderts ausgebildet, einzelne Vorläufer zeigen ihn in zeitlich beschränkter Auffassung.

Der Typus der politischen Ballade entwickelt sich zugleich mit den politischen Bestrebungen und Vorgängen, mit dem Aufkommen der freiheitlichen Ideen im 18. und 19. Jahrhundert.

Eine historische Darstellung der sozialen Lyrik bezw. der sozialen Ballade wird also mit einer Untersuchung des Standes der sozialen Lyrik am Ende des 18. Jahrhunderts einzusetzen haben.

Man kann natürlich — abgesehen von der Verbrecherballade, von genialen Einzelerscheinungen wie Villon — auch nicht von einem Stile der sozialen Ballade, soweit sie vor dem Ende des 18. Jahrhunderts erscheint, reden. Und ich möchte betonen, daß die Festlegung des Bildes der sozialen Ballade durch einen Stil doch für ihre künstlerische und selbständige Bedeutung wesentlich und als Maßstab für die ästhetische Bewertung des einzelnen Gedichts erforderlich ist. Es fragt sich, ob ein solcher Stil sich in späterer Zeit — etwa im Einklang mit dem Stil Villons, gewisser Volkslieder, Belmans usw. — herausgebildet hat.

Hiermit kann ich in die Darstellung der historischen Entwicklung der deutschen sozialen Ballade eintreten, die also mit dem Ende des 18. Jahrhunderts beginnt.

II. Historische Entwicklung der deutschen sozialen Ballade.

Bereits bei Gelegenheit der Auffindung des sozial-politischen Typus der sozialen Ballade habe ich die vorklassische soziale Dichtung charakterisiert. Auf einige Sondererscheinungen aus dieser Periode möchte ich zunächst noch aufmerksam machen.

In der sogenannten parodischen Romanze von Gleim, Löwen u. a. scheint mir doch ein gewisser vulgärer Stil der Ballade — ähnlich dem, der in der ironischen saloppen Verbrecherballade vorherrscht — getroffen zu sein. Es ist oft genug hervorgehoben, daß diese Ballade oder Romanze nicht als eine künstlerisch ernste aufzufassen ist, da ihre Dichter, von einer falschen Auffassung des Wesens der volkstümlichen Ballade ausgehend, sich die Manieren der Bänkelsänger und gewisse sentimental-ironische Balladen französischer und spanischer Dichter (Moncrif, Gongora) zum Muster genommen hatten. Und doch hat Herder, der das feinste Empfinden für das Wesen charaktervoller Dichtung besaß, diese Pseudo-Romanze nur mit einem gewissen Bedacht verworfen.* In der Tat: aus

* In dem „Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder der alten Völker" heißt es:

„Auch Sie beklagen's, daß die Romanze, diese ursprünglich so edle und feierliche Dichtart bei uns zu nichts als zum Niedrigkomischen und Abenteuerlichen gebraucht oder vielmehr gemißbraucht werde; — ich beklage es gewiß mit; denn wie wahrer, tiefer und dauernder ist das Vergnügen, das eine sanfte oder rührende Romanze des alten Englands oder der Provenzalen, als eine neuere deutsche voll niedrigen abgebrauchten, pöbelhaften Spotts und Wortwitziges nachläßt. Aber noch sonderbarer ist's, daß in dieser letzten Gestalt die Romanze uns fast nur bekannt worden zu sein scheint.

Gleim sang seine Marianne so schön — ich sage, er sang sie schön; denn eigentlich ist das Stück Zug vor Zug eine alte französische Romanze, die Sie (wenn Sie das noch nicht wissen), wie mich dünkt, auch in dem neuen Choix

diesen allerdings plumpen und hausbacken-witzigen Versen klingt doch ein gewisser ironischer Stil heraus, den unsere Zeit vielleicht besser versteht als die Zeit Herders, ich möchte ihn Varietéstil nennen und komme später auf diesen Stil noch zurück. Es ist dabei unwesentlich, in welcher Weise jene Dichter selbst etwa den Stil aufgefaßt wissen wollten, ob als einen ernsten und korrekten oder als einen bewußt ironischen. Das charakteristischste Beispiel ist Gleims berühmte „Marianne", von der auch grade Herder spricht. Zu beachten ist auch, daß diese Ballade die Ehe — also ein soziales Motiv — parodiert. Ich gebe den Anfang der Ballade wieder, um den Stil in Erinnerung zu bringen:

Die Eh' ist für uns arme Sünder
Ein Marterstand;
D'rum, Eltern, zwingt doch keine Kinder
Ins Eheband.
Es hilft zum höchsten Glück der Liebe
Kein Rittergut;
Es helfen zarte, keusche Triebe,
Und frisches Blut.

Dies wußte Fräulein Marianne
So gut, als ich!
Dem schönsten, jüngsten, treusten Manne
Ergab sie sich.
Mama! sprach sie, ich bin zum Freyen
Nicht mehr zu jung;
Und einem Manne mich zu weihen,
Schon klug genung.

Ich kann es länger nicht verhehlen
In meinem Sinn,
Mama! daß ich von Grund der Seelen
Verliebet bin.
Verliebt? in wen? — Ich will ihn nennen,
Ich will, allein,
Sie müssen ihn nicht hassen können
Und gnädig seyn.

Versprechen sie mir das, Mamachen!
Seyn sie so gut,
Dann weiß ich ja, daß mein Papachen
Es auch gleich tut!
Leander — Ach sie wollen schelten,
Ich seh' es schon!
Leander? Kind? — o nein! Herr Velten
Sey Schwiegersohn. usw.

Man vergleiche besonders auch Johann Friedrich Löwens Romanzen in dessen „Schriften" (Hamburg, 1765), III. Teil

---

de Romances anciennes et modernes finden werden — und so sang man ihn nach. Seine beiden andern Stücke neigten sich ins Komische; die Nachsinger stürzten sich mit ganzem plumpen Leibe hinein, und so haben wir jetzt eine Menge des Zeugs, und alle nach Einem Schlage, und alle in der uneigentlichsten Romanzenart, und fast alle so gemein, so sehr auf ein einmaliges Lesen, — daß nach weniger Zeit wir fast nichts wieder als die Gleimsche übrig haben werden."

„Romanzen" S. 125 ff. Als eine Meisterballade dieses Stils habe ich das ländliche Sittenstück „Zill und Marte" des hessischen Dichters Ludwig Philipp Hahn (Neuausgabe durch den Verlag Julius Zeitler, Leipzig 1907) empfunden.

Das Sittenbild und die Satire auf bürgerliche Verhältnisse, insbesondere auf die Ehe, auf charakteristische Typen der Gesellschaft usw. ist ja eine allgemeine literarische Erscheinung jener Zeit, ich erinnere z. B. an die Lustspiele Gellerts. Dieser moralisierenden dramatischen Kunst folgte das ernste bürgerliche Drama Lessings und Schillers.

Eine andere, etwas später einsetzende Zeiterscheinung ist die Räuber-, Ritter- und Gespensterballade, die ebenfalls von namhaften Dichtern wie von den Gebrüdern Stolberg, Hölty, auch noch von Bürger und anderen und noch später von Romantikern geringerer Bedeutung (Vulpius u. a.) gepflegt wurde. Aus dieser Gruppe käme als soziale Ballade die Räuberballade in Frage; aber die sozialen Beziehungen in dieser Ballade, der es hauptsächlich auf das düstre romantische Milieu, auf den angeblich echten schaurigen Balladenton ankommt, sind außerordentlich dürftige, sie sind eigentlich gar nicht vorhanden, zum mindesten ebensowenig ernst zu nehmen als die künstlerischen Qualitäten dieser Balladen. Jedoch ist Schillers flottes, kraftvolles Räuberlied aus den „Räubern" als eine stilvolle soziale Ballade hervorzuheben. Sie hat auch mit der sogenannten Räuberballade des 18. Jahrhunderts eigentlich nichts gemein.

In diesem Zusammenhange könnte man ferner die teils rührsame, teils harmlos pikante hausbackene Ballade jener Dichter nennen, die um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts neben den literarischen Hauptströmungen einen vulgären Geschmack vertraten. Man könnte sie die Dichter der Biedermeierzeit nennen. Auch sie repräsentieren einen gewissen Zeitstil — wie schon angedeutet, den halb sentimentalen, halb liebenswürdig frivolen Biedermeierstil. Die Schwänke und Anekdoten Langbeins geißeln nicht ohne treffenden Witz Typen der Gesellschaft, des Bürgertums, auch die alten so oft parodierten Lieblingsfiguren des deutschen Schwanks, den Pfaffen, den Liebhaber usw. Auch Tiedge gehört diesem Kreise

an. Sehr bekannt ist z. B. die erzsentimentale Romanze von Kaspar Friedrich Lossius: „Der gute Reiche":

An einem Fluß, der rauschend schoß,
Ein armes Mädchen saß.
Aus ihren blauen Äuglein floß
Manch Tränlein in das Gras. usw.

Eine weitere, allerdings spätere Zeiterscheinung ist dann die Dichtung der Freiheitskriege, die Lyrik Arndts, Körners, Schenkendorfs u. a. Ich komme auf einzelne Gedichte Rückerts, Uhlands u. a., die dieser Zeit angehören und eine selbständige soziale Bedeutung haben, noch zu sprechen. Die Freiheitslyrik Körners, Schenkendorfs, Arndts (des letzteren, soweit sie in diese Zeit fällt) kann meines Erachtens nicht zur sozialen Lyrik gerechnet werden. Die große Volksbewegung 1813/14 ist als eine in ihrem Kern und Ziel rein nationale aufzufassen, und nur dieser nationale kriegerische Geist klingt aus den Liedern Körners, Arndts u. a. hervor. Das Volkslied jener Zeit, das gegenständlicher, also balladesker, einzelne Vorgänge, einzelne Schlachten usw. schildert, ist aus demselben Grunde ebenfalls nicht in den Kreis der sozialen Lyrik (Ballade) einzubeziehen.

Diesen volkstümlichen literarischen Bestrebungen und nationalen Bewegungen, die gewisse Stilbildungen in der Poesie zur Folge haben, stehen als die bedeutsamsten zwei literarische Stilsphären gegenüber: Die klassische Dichtung und die romantische Dichtung.

Ich habe bereits vorhin bei Darstellung des Typus der politischen Ballade auf einige Gedichte Klopstocks, Schubarts und Bürgers aufmerksam gemacht (vgl. S. 32 ff.), die man wohl als Balladen bezeichnen kann. Die von revolutionären Ideen erfüllte Zeit fand reichlichen Niederschlag in der Literatur. Hierüber unterrichtet in zusammenfassender Weise wie auch über die Entwicklung der politischen Lyrik der folgenden Zeit die schon erwähnte Sammlung „Politische Gedichte aus Deutschlands Neuzeit. Von Klopstock bis auf die Gegenwart. Herausgegeben und eingeleitet von Hermann Marggraff, Leipzig 1847".*

* Vgl. auch W. A. Passows „Zur Geschichte der politischen Poesie in Deutschland", Abhandlung in den „Blättern für literarische Unterhaltung", 1842,

Aber soziale Balladen oder balladenartige Gedichte wird man außer den schon erwähnten kaum zwischen den vielen Oden, Hymnen

---

Nr. 287 ff., ferner Robert Prutz „Die politische Poesie der Deutschen" (1845), Hoffmann v. Fallerslebens Sammlung: „Politische Gedichte aus Deutschlands Vorzeit". Weiteres Material wird von Marggraff angegeben. — Aus Marggraffs Einleitung hebe ich folgende Sätze hervor:

„Klopstock — man darf es dreist und offen aussprechen — hat eine für die deutsche Gemütswelt ebenso wichtige Erfindung gemacht, als die Entdeckung eines Galilei oder Kopernikus für die Wissenschaft wichtig waren. Er erfand oder entdeckte die Begriffe „Freiheit, Vaterland, Nationalstolz" und erfand zugleich eine Sprache dazu, welche, bei aller Schroffheit und Eigenwilligkeit, doch durch Kraft, Kürze, Beweglichkeit, Fülle und plastische Festigkeit von der früheren in wahrhaft erhabener und imponierender Weise absticht. Seit Opitz und Flemming, die noch je zuweilen die Leiden des deutschen Vaterlandes in ihren Gesängen beklagten, war die politische Lyrik versandet, denn schwerlich können wir die elenden Hofgedichte und die von den Fürsten bestellten notgedrungenen Schmeicheloden dahin rechnen. Einzelne kraftvolle Gedanken des markigen Albrecht von Haller, die sich in seinen didaktischen Gedichten finden, stehen nur wie vereinzelte Marksteine an der Grenze einer besseren Zeit. Gleichzeitig mit Klopstock besang auch der wackere Patriot Uz einheimische Zustände, aber er befand sich auf demselben Punkte, wie etwa Flemming, wenn dieser in seinem bekannten schönen Sonette singt:

Des Vaters Helm ist viel zu weit dem Sohne.
— — — — Wir Männer ohne Mann!
Wir starken auf den Schein! So ist's um uns getan,
Uns Namens-Deutsche nur! Ich sag's auch mir zum Hohne!

Uz beklagt, allerdings in mannhafter Weise, mehr die sittliche Entwürdigung der deutschen Nation, ihre Verweichlichung, die Entartung ihres körperlichen Teils; er biegt selbst ein, findet, daß er bereits zu weit gegangen und ruft seiner Muse zu: sie wage zu viel, sie möge auf sanftern Saiten scherzen. Klopstock war es dagegen nie um die scherzhaften Seiten des Lebens zu tun; die politische Gesinnung war bei ihm zu Fleisch und Blut geworden; er führte dem deutschen Volk zu Gemüt, daß es ein herrliches großes Volk sei, jedem andern ebenbürtig, wo nicht überlegen; daß es nur sich selbst unterschätze und das Ausland überschätze; dies sei sein einziger und größter Fehler. Schon 1768 sang er in seiner Ode „Mein Vaterland":

Nie war gegen das Ausland
Ein andres Land gerecht wie du!
Sei nicht allzu gerecht! Sie denken nicht edel genug
Zu sehen, wie schön dein Fehler ist!

und Epigrammen dieser Zeit finden. Gedichte wie z. B. Höltys „Der befreite Sklave" (Marggraff S. 28) haben einen gewissen

Zu dieser Kraft des nationalen Selbstbewußtseins das deutsche Volk zu ermannen, war das Ziel und der Schlußpunkt seiner politischen Oden. Der nordamerikanische Befreiungskrieg hob seiner Muse die Schwingen; er schmeichelte sogar dem deutschen Volke damit, daß die Nordamerikaner germanischen Stammes seien, während er später beklagte, daß die Ideen der Freiheit, welche in der großen französischen Revolution zum Ausbruch kamen, nicht von Germanen ausgegangen seien. Mit begeisterten Worten feierte er die französische Revolution, die er später bis zum Abgrunde, bis zum Höllenpfuhle verdammte, als sie den Weg des Blutes und der Vernichtung ging und den Laternenpfahl und die Guillotine zu ihren mechanischen Beförderungsmitteln wählte."

Marggraff bespricht auch in eingehender Weise diejenige Lyrik der Zeit, deren Gegenstand Friedrich der Große und dessen Taten sind, die Dichtung Gleims, Ewald v. Kleists, Ramlers u. a. Diese Lyrik hat einen nationalen und gewiß auch politischen Charakter, dagegen als soziale kommt sie m. E. durchaus nicht in Frage, ebensowenig wie die Dichtung der Freiheitskriege und die Polen- und Griechenlieder der späteren Zeit. — Bedeutungsvoller für unseren Zusammenhang sind Marggraffs Ausführungen über gewisse Fabeln und Epigramme der Zeit, die sich mit Fragen der „Innern Politik" beschäftigen, für uns also in Frage kämen, wenn sie — Balladen wären. Ich habe auf diese Erscheinungen schon aufmerksam gemacht. Zur Ergänzung gebe ich Marggraffs Ausführungen hier teilweise wieder:

„Wenn man sich verwundern will, daß man mitten unter dieser stattlichen Gesellschaft hochbusiger Oden, auch auf — beim ersten Blick — unscheinbare Fabeln von Lessing, Pfeffel, Göckingk, Schubart, und auf Epigramme von Haug, Kleist, Alxinger, Maus, Göckingk, Bürger stößt, so habe ich nichts dagegen. Dennoch bergen jene Fabeln oft höhere politische Weisheit und tieferen Haß gegen Tyrannei und Despotismus als manches gefeierte Lied der Gegenwart, manche berühmt gewordene Ode aus der Vergangenheit. Ihre populärere Wirkung ist ohnehin außer Frage gestellt; die Schlußmoral wirkt, je hausbackener sie ist, um so stärker auf den gemeinsamen Menschenverstand. Wie etwa Hoffmann von Fallersleben zu Herwegh, so verhält sich etwa Pfeffel zu Klopstock. Der Bürger und Bauer wollen in anderer Weise belehrt und angeregt sein als der intelligente Gebildete und Studierte. Daher schätze man die Form der Fabel und des Epigramms nicht gering; sie waren zu ihrer Zeit fast die einzigen Formen, in welche sich die politische Satyre flüchtete. Hoffmanns „unpolitische Gedichte" sind zum größern Teile auch nur ausgeführtere Epigramme mit lyrischer Basis. Man kann garnicht freisinniger sein als Göckingk in seiner Fabel über die Landstände, welche den Titel „Die Oberstelle" trägt, oder als Pfeffel in seiner Fabel „Der Lohn des Helden";

balladesken Ton, weil eine allegorische Figur — die Figur des Sklaven in dem genannten Gedicht — gegenständlich herausgearbeitet

---

und nie ist ein König in schwärzeren Farben gemalt worden als in Kleists Epigramm „Ein Gemälde", nie ein Minister als in Alxingers Seitenstück zu Kleists Gemälde.

Lieder, vom blutigsten Tyrannenhaß, von der glühendsten Freiheitsliebe erfüllt, zeichneten jene Zeit aus; die deutschen Duodezdespoten, die Louis Quatorze in Miniatur auf der einen Seite, der nordamerikanische Freiheitskrieg, später die französische Revolution auf der andern Seite brachten Ideen zum Ausbruch, welche schon längst in deutschen Feuerköpfen gährten. Ohne eigentlich politisch zu sein, sind sie doch für die politische Stimmung jener Zeit zu charakteristisch, als daß sie in unserer Sammlung fehlen durften. Dahin gehören Lieder Höltys „Der befreite Sklave", Schubarts „Fürstengruft", mehrere scharfzugespitzte Lieder von Bürger.

Selbst der friedliche Matthisson huldigte der Zeitrichtung und schrieb eine Ode an die Freiheit, welche freilich matter ist als der besungene Gegenstand. Man scheint damals von der richtigen Ansicht ausgegangen zu sein, daß auch das ungezügelste Raisonnement weniger aufreizend wirkt als das Verbot desselben. Es ist wie mit der Kindererziehung: diejenige, hat ein gescheiter Mann gesagt, ist die schlechteste, welche am Verbieten ihre Freude hat. In anderer Hinsicht ist der Fortschritt freilich entschieden. Ohne Urteil und Recht läßt der Herzog von Württemberg den Dichter Schubart einsperren und wie einen gemeinen Verbrecher lange, lange Jahre im Kerker schmachten; der gegenwärtige König von Preußen beruft den Dichter, welcher ihm den Fehdehandschuh hingeworfen, zu einer Privatunterhaltung, welche der Dichter mit einem in den öffentlichen Blättern abgedrucktem Privatbriefe beantwortet.

Als die Heere der französischen Republikaner über den Rhein rückten und die leichtgläubigen Deutschen mit der französischen um die deutsche Freiheit — welche freilich sklavisch genug war — betrogen, indem sie ihnen die neue Messiade der französischen Republik vorspiegelten, wurden sie wirklich von einigen Dichtern als die Befreier Deutschlands begrüßt; einige Gedichte in diesem Sinne von ungenannten oder unbekannten Verfassern teilt unsere Sammlung als Aktenstücke mit. Im allgemeinen ließen sich jedoch unsere vorzüglichern Dichter von diesen Vorspiegelungen wenig beirren; vielmehr waren diese immer gewohnt, die deutsche Freiheit im Sinne deutscher Selbständigkeit, Einheit, innerer Entwicklung und in der Verteidigung des deutschen Rheinlandes gegen die Uebergriffe der Fremden aufzufassen. So dichtete Voß schon im Jahre 1774 sein Trinklied für Freie mit einer Wut gegen das Franzosentum, als stände der Feind schon vor der Pforte des Vaterlandes, um einzudringen. Friedrich Leopold Graf zu Stolberg malt in seinem Freiseitsgesange aus dem 20. Jahrhundert, geschrieben 1775, eine phantastische Riesenschlacht, worin die Feinde

ist; aber es wäre doch wirklich ein Zwangsverfahren, wollte man derartige pathetisch reflexionäre Gedichte „Balladen" nennen und im Hinblick auf sie von einer deutschen sozialen oder politischen Ballade des ersten Revolutionszeitalters reden. Es mag genügen, auf jene Ansätze zu einer sozialen Ballade hingewiesen zu haben.

Auch Goethe, Schiller und Herder haben keine politischen Balladen hinterlassen, wohl aber hat Herder in vielen Oden

---

des Vaterlandes in den Rhein gestürzt werden. Der Schluß des Gedichtes lautet:

Willkommen, Jahrhundert der Freiheit;
Großes Jahrhundert, willkommen!
Du schönste Tochter der spätgebärenden Zeit!
— — — — — — — — — — — —
Du geußest mit blutiger Hand der Freiheit Strom!
Er ergeußt sich über Deutschland!

Was er unter dieser etwas in die Ferne hinausgeschobenen Freiheit verstanden hat, ist freilich in diesen dithyrambisch berauschten und berauschenden Worten nicht gesagt. Aber Dichter sind Weissager, und auch diejenigen, welche sich von den schillernden Freiheitsphrasen der Gallier nicht blenden ließen, sondern die Schlange ahnten, die sich unter den Wortblumen ihrer Rhetorik verbarg, haben eben so richtig prophezeit als diejenigen, welche den Sieg der Deutschen verkündeten, ehe das Schwert noch gezogen war. Eine organisierte politische Freiheit, wie man sie jetzt im Sinne hat, lag damals wohl nur im Plane weniger; die Einen verstanden darunter die bloße Unabhängigkeit vom Auslande, Tüchtigkeit der Leiber, wie zu Hermanns Zeit, altdeutsche Biederkeit und Redlichkeit; die Andern verbanden damit einen wirren, wüsten Begriff, ein Abstraktum, welches nicht von dieser Welt war, den bloßen Tyrannen- und Königshaß, den Traum einer ideellen Freiheit, die sich praktisch nicht ausführen läßt; oder sie bezweckten eine allgemeine Harmonie, wie sie aus den Ideen der Philantropen und des Freimaurerordens, dem damals die tüchtigsten Kapazitäten angehörten, zusammengegohren waren, gleichsam eine große Brüdergemeinde, Eine Herde, welcher nur der Eine Hirt fehlte. Aber an ernster, aller Selbstsucht entkleideter Gesinnung, an sittlicher und religiöser Weihe, an markiger Herzenswärme und redlicher wohlmeinender Absicht übertrafen uns die meisten. Die politische Poesie stand damals in ihrer frischesten, naivsten Jugendblüte. Die Anschauungen waren vielleicht nicht immer klar, aber Gefühl und Empfindung um so tiefer und ungemischter. Kritik und Reflexion hatten mit dieser Begeisterung wenig zu schaffen. Auf der andern Seite machte sich freilich die splitternackte Prosa des gemeinen politischen Hausverstandes nicht minder geltend." So schreibt Marggraff im Jahre 1847.

(„Germanien", „Deutschlands Klagegesang", man vgl. auch die interessante politische Reflexion „Coalition") die Untätigkeit und Zerfahrenheit der deutschen Völker und Fürsten gegeißelt, während Goethe und Schiller sich gelegentlich in Epigrammen über politische Dinge geäußert haben.*

Dagegen finden wir zwischen den Balladen der großen Klassiker einzelne, in denen freie soziale Motive verarbeitet worden sind.

Bürger wie Goethe und Schiller haben das uralte balladeske Motiv von der unehelichen Liebe und Geburt, von der verbotenen Liebe zwischen Angehörigen verschiedener Stände in Balladen behandelt, und zwar jeder in einer für ihn außerordentlich charakteristischen Weise. Bürgers Ballade „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain" ist ganz im realistisch-impressionistischen Lenorenstil gehalten, der freilich weit entfernt ist von dem gedrungenen einfachen prägnanten Stil der Volksballade. An sich aber hat Bürgers Balladenstil grade in dem genannten Gedicht seine feinste Durcharbeitung erfahren, so daß man dieses, wenn man daneben auch die einfache, aus rein menschlichen Beziehungen sich ergebende Tragik berücksichtigt, wohl als die eigentliche Meisterballade Bürgers bezeichnen kann.

Ganz anders geartet ist die Jugendballade Schillers: „Die Kindesmörderin". Obwohl bekanntlich in dem schwülstig-aufgeregten Stil des jungen Schiller gehalten, übertrifft das Gedicht doch durch Originalität der Sprache und durch Tiefe der Stimmung

---

* Marggraff S. XVII: „Goethes und Schillers Wirksamkeit liegt weit jenseits der bloßen politischen Sphäre; sie haben sich nie und nirgends der Politik entzogen, vielmehr in ihrem Sinne rein und lauter und in schöner Kunstform verarbeitet, und „Egmont" wie „Don Carlos" sind politischer Weisheit voll, aber sie hüteten sich, in speziellen, namentlich lyrischen Dichtungen, einen Fall der nächsten Gegenwart, welcher der Politik angehörte, zu behandeln. Schiller, welchen doch jetzt die Freiheitspartei zu ihrem Vorkämpfer und Schildträger ausruft, obgleich er im Liede von der Glocke über den französischen Terrorismus den Stab brach, wagte sogar die Behauptung, „daß die Freiheit nur im Reiche der Träume sei". Die verzweifelte Resignation, welche sein Gedicht „Der Antritt des neuen Jahrhunderts" bezeichnet, ist überaus merkwürdig."

alle ähnlich übertrieben pathetischen Dichtungen der Zeit. In ihrer Mischung von krassem Realismus und hyperidealer Ausdrucksweise ist die Ballade einzig in ihrer Art. Charakteristisch ist, daß wir bei Bürger die Handlung direkt miterleben, bei Schiller wird über sie sowie über das ganze soziale Milieu in dem Monolog der Kindesmörderin selbst referiert. (Zur Seite können dem Gedichte noch gestellt werden die balladeske „Leichenphantasie“ und die „Elegie auf den Tod eines Jünglings“, auch noch das schöne lebendige Bild „Die Schlacht“.) Und nun vergleiche man hiermit Goethes einfache prägnante und doch so außerordentlich stark und plastisch wirkende soziale Ballade „Vor Gericht“ — soweit ein Vergleich zuzulassen ist, da es sich bei Schiller um ein Jugendwerk handelt.

Das Motiv von der Erhöhung der Gefallenen und Verworfenen hat Goethe, dies braucht nur angedeutet zu werden, öfter behandelt. Der ganze „Faust“ ist davon durchklungen. In der Legende „Der Gott und die Bajadere“ und in den Gedichten vom „Paria“ hat es eine unvergleichlich schöne, aus der Sphäre des sozialen Milieus und der irdischen Liebe in die der himmlischen Liebe emporgehobene Auslegung gefunden. Diese allegorisch und reingedanklich bedeutsamen Dichtungen werden jedoch ebensowenig wie etwa Schillers sogenannte kulturhistorische Dichtungen „Klage des Ceres“ und „Das eleusinische Fest“ als soziale Dichtungen empfunden werden.

Dem Typus nach wären jene Balladen „Die Kindesmörderin“ usw. in den Kreis der Ballade von den Verworfenen und Vogelfreien, von den Dirnen und Ehrlosen einzuordnen.

Dem Kreise der Ballade von den Armen, den Arbeitenden und Notleidenden gehört Bürgers einfach schöne Ballade von der Kuh der armen Witwe („Die Kuh“) an.

Ich habe bereits oben begründet, weshalb Bürgers „Lied vom braven Mann“ nicht als eine in unserem Sinne soziale Ballade bezeichnet werden kann. Noch weniger ist diese Bezeichnung für Goethes „Johanna Sebus“ angebracht — beide Balladen bieten ja an sich Vergleichungspunkte.

Ihre großen sozialen Gedanken haben Goethe und Schiller vorzugsweise in dramatischen Handlungen und durch frei erfundene

tragische Persönlichkeiten ausgesprochen; ich erinnere an den ideellen Entwicklungsgang Fausts (im zweiten Teil), an das Ende Fausts, an „Egmont", an die ideale Gestalt des Marquis Posa, an Wilhelm Tell.

Es bleibt nur noch eine kleine Gruppe lyrisch gestimmter Balladen Goethes zu betrachten übrig — die Lieder Mignons und des Harfenspielers aus „Wilhelm Meister", denen man vielleicht noch die ebenfalls rein romantisch gestimmte, von dem Schicksale des Ruhelosen, des vogelfreien Sängers und Künstlers handelnde Ballade „Der Sänger" zur Seite stellen könnte. Die Stimmung in allen diesen Gedichten ist eine romantisch-balladeske, zugleich soziale —

Wer nie sein Brot mit Tränen aß,
Wer nie die kummervollen Nächte
Auf seinem Bette weinend saß,
Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte.

Ich deute diese Stimmung durch Wiedergabe dieser bekannten Zeilen nur an und weiß sehr wohl, daß es nicht allein soziale Mächte sind, durch welche diese Ruhelosen umhergetrieben werden, daß vielmehr die ewige Sehnsucht des Menschen, die Melancholie der feineren Seelen sich in diesen romantischen Figuren verkörpert — und dennoch klingt die soziale Not, der soziale Widerspruch, die Klage der in der Tiefe Wandernden, für lichte Höhen Bestimmten ergreifend aus allen diesen Gedichten hervor.

Sie bilden den Übergang zur romantischen sozialen Ballade, zu der ich nunmehr komme.

Der soziale Typus der Heimatlosen und Ruhelosen, der Landflüchtigen und Verfemten, der Enterbten des Glückes, der in Goethes soeben erwähnten Liedern und Balladen bereits eine bedeutsame mysteriöse Gestaltung erfahren hat, ist in dieser Idealisierung ein ausgesprochen romantischer und er wird denn auch mit Vorliebe von den Romantikern frühester und späterer Zeit dichterisch behandelt. Bald erscheint er im Bettlergewand, bald als fahrender Musikant, als Sänger, als Zigeuner. Namentlich das Zigeunermotiv hat von Brentano bis Lenau („Die drei Zigeuner"), ja bis

zur Moderne die Phantasie der Dichter beschäftigt (Zigeunerlieder dichtet noch die Österreicherin Marie Eugenie delle Grazie, vgl. „Csardas“ S. 33 der „Gedichte“, Leipzig 1902).*

Diesem Motiv verwandt ist ein anderes, allerdings rein romantisches Motiv, das soziale Beziehungen kaum mehr aufzuweisen hat, wohl aber uralte mysteriöse, man könnte auch sagen: mystische. Ich meine das Wanderermotiv („Ich komme vom Gebirge her . . .“) und denke hierbei an die uralte germanische Vorstellung von Wotan, dem Wanderer. Das Pilgermotiv leitet zur christlichen Romantik hinüber. Noch eine weitere literarische Erscheinung könnte sehr wohl mit jenen romantischen Vorstellungen und Empfindungen in einem Zusammenhange genannt werden. Die romantische Vorliebe der deutschen Dichter der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts für heimatlose, unterdrückte und um ihre Freiheit kämpfende fremde Völker. Die Zeit der Griechenlieder, der Polenlieder hat Jahrzehnte hindurch gedauert. Ich will diese Beziehungen nur andeuten. Als soziale Lyrik im Sinne dieser Abhandlung vermag ich diese international-nationale romantische Dichtung der Deutschen nicht zu erkennen. Jedoch ist auf sie hier hinzuweisen.

Sozialpolitisch oder rein politisch ist die Dichtung der Romantiker nicht; als Zeitdichtung beschäftigt sie sich lieber mit ästhetischen Problemen und persönlichen Verhältnissen; zur Zeit der Befreiungskriege nimmt sie allerdings teil an der nationalen Begeisterung (vgl. die Gedichte Tiecks, der Gebrüder Schlegel, Kleists, Fouqués).

Eine Sonderdarstellung beansprucht Chamisso, dessen mannigfaltig geartete soziale Lyrik in Verbindung mit der Lyrik Bérangers später gewürdigt wird.

---

* Eine Zusammenstellung von solchen Liedern und auch Balladen enthält die Anthologie „Die zehnte Muse“ von Maximilian Bern, Berlin, 1902, — vgl. hierin den Zyklus: „Vagabundenlieder“ mit Gedichten von älteren und modernen Dichtern: Michael Georg Conrad „Zigeunerliebe“, Alberta v. Puttkamer „Zigeunerglück“, Heinrich v. Reder „Zigeuner“ u. a. — Während die schon erwähnten Sammlungen von Ostwald „Lieder aus dem Rinnstein“ das Verbrecherlied, die Vagabundenpoesie usw. bevorzugen.

Einige markante Einzelerscheinungen aus der Blütezeit der Romantiker möchte ich hervorheben.

Man wird bei Novalis keine soziale Lyrik suchen, ich möchte jedoch auf die hochromantische Gestaltung auch sozialer Ideen im „Heinrich von Ofterdingen" hinweisen; auch dieser allegorisch-mystische Roman ist von dem Faustmotiv der ewig Suchenden und Irrenden, der Weltwanderer, mannigfach durchklungen. Ebenso dürfen Novalis' „Bergmannslieder" nicht übergangen werden.

In Hölderlins Gedichten finden sich genug Beziehungen auf die Zeit, auf Zeitstimmungen, auf Deutschland usw., aber natürlich keine sozialen Balladen.

Ebensowenig kommt Heinrich von Kleist mit sozialer Poesie im Sinne dieser Studie in Frage. Die Stimmung in dem „Zerbrochenen Krug" ist, wie ich nebenbei erwähne, allerdings eine sozial charakteristische und charaktervolle, aber doch mehr im Sinne einer volkstümlich genrehaften und sozial ethischen Bedeutsamkeit.

Mit einigen interessanten Gedichten aber kommt Clemens Brentano in Frage. Der Typus der Fahrenden, Vogelfreien, ewig Rastlosen hat in seinem bekannten balladesken Gedicht „Die lustigen Musikanten" in der Gesamtstimmung und in den einzelnen Figuren („Die Tochter", „Die Mutter", „Die Brüder", „Der Knabe") hochromantische Variationen erfahren. Brentano selbst mit seinem unsteten Leben, seiner alles umfassenden und doch nichts festhaltenden Phantasie hat in tragischer Weise jenen Typus verkörpert. Sein ganzes Dichten ist von der Sehnsucht, von der tiefen Melancholie des ewig Ruhelosen durchsetzt. Er ist der persönlichste aller Romantiker, alle Lebensbeziehungen weiß er dichterisch aufzunehmen. Doch es ist nicht geboten, auf die große und mannigfaltige Bedeutung dieses genialen Dichters hier näher einzugehen. Wirklichkeit und Phantasie, Realismus und Romantik — verbunden miteinander oder in krassem Gegensatz — sind die Charakteristika seines Dichtens. Und ich möchte hierfür auf zwei soziale Gedichte — man kann sie auch soziale Balladen nennen — besonders aufmerksam machen, auf das Schicksalslied einer Dirne, genannt „Fragment aus einem ungedruckten Roman" und auf „Ich kenn' ein Haus, ein Freudenhaus".

Es sind allerdings ganz persönlich gehaltene Dichtungen; sie sind von einer Kühnheit des Ausdrucks, wie sie erst wieder bei modernen Dichtern (vgl. z. B. Richard Dehmels Buch „Aber die Liebe") erscheint. Ich kann es mir nicht versagen, die eine von diesen selten charaktervollen sozialen Dichtungen, die dem Typus nach der Dirnenballade angehören, hier — wenigstens teilweise — wiederzugeben:

Ich kenn' ein Haus, ein Freudenhaus!

Ich kenn' ein Haus, ein Freudenhaus,
es hat geschminkte Wangen,
es hängt ein bunter Kranz heraus,
drin liegt der Tod gefangen.

In meinem Mantel trag ich hin
Biskuit und süße Weine,
der Himmel weiß wohl, wer ich bin,
die Welt schimpft was ich scheine.

Die eine liest mir in der Hand,
sie will mein Unglück lesen,
die andre malt mich an die Wand
und nennt mich holdes Wesen.

Die dritte weiß sich flink zu drehn,
es schwindeln mir die Sinne,
und jede dieser bösen Feen
sucht, wie sie mich umspinne.

Doch dorten auf den Arm gelehnt
sitzt eine stumm und weinet,
sie hat sich längst mit Gott versöhnt
und sitzet doch und weinet.

Was will sie noch in diesem Haus,
sie muß den Spott erleiden,
es zischt der freche Chor sie aus:
„Du kannst uns doch nicht meiden!"

Sie schweigt und weint und trägt den Hohn,
den schweren Büßer-Orden,
man zuckt die Achseln, kennt sie schon,
sie ist zur Närrin worden.

Doch ich berühr um sie allein
die himmelschreiende Schwelle,
bei ihr, tret ich zum Saal herein,
ist meine feste Stelle.

Sie achtet's nicht, sie blickt nicht auf,
wenn alle tanzend fliegen,
seh ich mit stetem Tränenlauf
das bleiche Haupt sie wiegen.

So hundert Tage ohne Ruh'
sah ich sie wanken, weinen,
und sprach: „O Weib, welch Kind wiegst du?
will denn kein Schlaf erscheinen?

Du hast dem Leid genug getan,
gib mir's, ich will dir's tragen,"
da schrie ihr Blick mich schneidend an,
doch konnt ihr Mund nichts sagen.
usw.

Die Poesie der Wandernden, der Musikanten, der Zigeuner usw. ist auch eines der Leitmotive der Dichtung späterer Romantiker. Ihren sozialen Charakter verliert diese Lyrik dann immer mehr, ebenso ihre mystische Tiefe, sie geht immer mehr in die gleichzeitige

und später so flache, wenn auch frische Vaganten- und Studentenlyrik der Wilhelm Müller, Robert Reinick, Franz Kugler, Emanuel Geibel u. a. über, sie klingt aus in der realistisch-hausbacken gestimmten Romantik der Victor v. Scheffel, Rudolf Baumbach, Julius Wolff, Joseph Lauff u. a.

Noch ganz auf ihrem Höhepunkt als romantische Poesie befindet sie sich in der Dichtung Eichendorffs. Diese holdselige, echt lyrische Lyrik ist durchaus auf den frischen oder sehnsüchtig melancholischen Ton des Wanderliedes gestimmt. Die Motive des frohen Wandersmanns, des sorgenlosen Studenten, des Waldhorn blasenden Musikanten, des Sängers, des Glücksritters kehren vielfach wieder. Eichendorffs Zeitgedichte, soweit sie nicht der Zeit der Napoleonischen Herrschaft und der Befreiungskriege entstammen, sind ebenfalls von lyrischer Art, nicht Balladen. Bis zu seinem Tode (1857) folgte der Dichter den politischen Ereignissen mit regem Interesse. Es ist begreiflich, daß er für die Ideen der Revolutionszeit sich nicht begeistern konnte.

Der Romantik steht in vieler Beziehung Ludwig Uhland nahe. Es braucht hier nicht nachgewiesen zu werden, daß er die Ziele der Romantik anders verwirklicht hat als etwa Brentano und Achim v. Arnim, als Eichendorff, daß sich in seinem lichten kräftigen realistischen Stil eine ganz anders gerichtete Persönlichkeit spiegelt, daß er mit seinem Gesamtschaffen nicht am Ende einer Stilperiode steht sondern selbst eine neue einleitet — dies gilt besonders für den späteren deutschen Balladenstil Uhlands. Doch auch Uhland — das entsprach seiner allem Volkstümlichen zugewandten Natur — hat jene romantischen Stimmungen vom Wanderer, vom Sänger u. a. gern lyrisch verwertet. Seine bekannte Ballade „Des Sängers Fluch“ enthält die starken, hier allerdings aus einer besonderen Ursache starken, verdammenden Worte:

> Weh euch, ihr stolzen Hallen! Nie töne süßer Klang
> Durch eure Räume wieder, nie Saite noch Gesang,
> Nein, Seufzer nur und Stöhnen und scheuer Sklavenschritt,
> Bis euch zu Schutt und Moder der Rachegeist zertritt!

Vgl. auch das Gedicht „Die versunkene Krone“. Das in der modernen Dichtung so oft wiederkehrende Motiv vom „verhungerten

Dichter" wird von ihm bereits in einem balladenartigen Gedicht behandelt. Der Gegensatz von Arm und Reich erhält eine tiefergreifende Darstellung in der Ballade „Die Mähderin". — Andrerseits aber — und das liegt natürlich im Wesen seiner das deutsche Volkslied wieder aufnehmenden und fortsetzenden Balladendichtung — schildert er, in romantischer Art den Gegensatz der Stände überbrückend, gern ein zwischen König und Schäferin, Ritter und Goldschmiedstöchterlein sich anspinnendes Liebesverhältnis. Patriarchalisch religiös klingt sein „Lied eines Armen" aus, ähnlich wie „Schäfers Sonntagslied".

Eine für unseren Zusammenhang bedeutungsvolle Darstellung der sich scharf in Süddeutschland am Ausgange des Mittelalters befehdenden vier Stände, der Fürsten, Ritter, Städter und Bauern, enthält sein bekannter Zyklus „Graf Eberhard der Rauschebart". Uhlands eigentlich politische Lyrik ist reflexionär, nicht balladenartig. (Vgl. den Zyklus „Vaterländische Gedichte", die Gedichte „An die Volksvertreter", „Am 18. Oktober 1816", „Gespräch", „Das Herz für unser Volk" usw.) Des Dichters mannhafte unbeugsame demokratische Gesinnung kommt in ihnen frei und klar zum Ausdruck.

Ähnliches läßt sich von dem vielseitigen und mannigfaltigen literarischen Richtungen hingegebenen, doch auch im Volksempfinden wurzelnden Friedrich Rückert sagen. Auch er steht in mancher Hinsicht noch den Romantikern nahe, auf deren Programm ja auch die Erschließung fremder (romanischer, orientalischer usw.) Literaturen stand. Rückerts originelle Persönlichkeit wußte sich insbesondere den Geist der orientalischen Poesie dienstbar zu machen und sich kraft ihrer selbständigen, der Zeit und dem Leben zugewandten Art aus dem Nebelkreis der Romantik zu erheben. Eine Frucht dieses vielseitig-eigenartigen Wesens sind die vielen zum Teil höchst originellen Balladen nach Motiven aus der Zeit der Befreiungskriege „Auf die Schlacht bei Leipzig", „General Vandamme", „Vorreiter Schill", „Der Kapuziner Haspinger", „Die Gräber zu Ottensen", die „ehernen Sonette" usw., die alle der politisch-patriotischen Lyrik, nicht der sozialen, beizurechnen sind. Unter dem Eindrucke dieser politisch-nationalen Bewegung und ihren für das Verfassungsleben der Völker

so kleinen Ergebnissen sind auch die späteren politischen Gedichte Rückerts entstanden. Sie sind zumeist reflexionär lyrisch oder in der Form großer allegorisch-visionärer Phantasien gehalten; — vgl. „Bau der Welt", „Gespräch" (Gegenstück zu Uhlands „Gespräch"), „Zum Neujahr 1817", „Des Rheinstroms Gruß", „Roland zu Bremen", „Oktoberfeuer", „Die Erscheinung", „Nachtgesicht", „Die Hungerjahre".

Doch einige balladenartige allegorische Gedichte sind hervorzuheben, wie das neckisch-humorvolle, die deutsche Zerfahrenheit in einer feinen Allegorie widerspiegelnde Gedicht: „Der Frühling an der Grenze", wie das höchst amüsante satirische „Herr Kongreß", das satirische Gedicht: „Die lange Sorge", ferner „Die Straßburger Tanne".

Die meisten dieser Dichtungen variieren allerdings den Traum von der deutschen Einheit, die Idee vom deutschen Kaisertum, dem ja auch Rückerts populärstes Lied „Der alte Barbarossa" Ausdruck verleiht.

Von einem besonderen Stile der sozialen Ballade konnte bisher nicht die Rede sein. Nur Einzelballaden, manche an sich bedeutend, in ihrem Stile sich dem des Volksliedes oder dem allgemeinen Zeitstil anschließend oder im persönlichen Stile ihrer Dichter gehalten, konnten hervorgehoben werden. Ein französischer Dichter war es, der, mit einer besonderen Begabung für die soziale Ballade ausgestattet, für diese auch einen eigenen Stil schuf: Béranger. Dem Stile nach ist seine soziale Ballade die typische der Neuzeit. Als Muster — auch für deutsche Dichter — und als Maßstab für die Bewertung sozialer Balladen ist sie deshalb hier näher zu betrachten. Wir verdanken zwei, Béranger in mancher Beziehung geistesverwandten deutschen Dichtern, Chamisso und Franz v. Gaudy, eine vortreffliche Übersetzung der Gedichte Bérangers (Reclams Universalbibliothek).

Freilich nicht eigentlich Schöpfer seines Stiles ist Béranger gewesen, er entnahm die Form mit richtigem Empfinden für Wesen und Geist der sozialen Lyrik dem französischen Volkslied, der chanson.*

* Über die politische Bedeutung der alten chanson schreibt Chamisso in der Einleitung zu der Übersetzung der Lieder Bérangers: „La chanson, das

Schon die Ballade Villons und die zeitlose Verbrecherballade, auch Deutschlands, haben diesen geistvoll-ironischen saloppen Ton, diesen prickelnden, tanzenden, liedartigen Rhythmus, der über des Lebens Tiefen und Trümmer leichtsinnig frech und doch mit leiser Melancholie hinwegzuschweben scheint. Es ist also im Grunde auch der Ton dieser Ballade im Volksliede vorgebildet, wie jede unser innerstes Wesen fesselnde und aufregende Poesie irgendwie mit dem Geist und Stil des Volksliedes zusammenhängt. Das Volkslied ist der reinste, unmittelbarste und natürlichste Ausdruck der dem Menschen angeborenen Empfindungen; sein Stil und seine Struktur, sein rhythmisches Wesen ist nichts anderes als die innere Melodie der menschlichen Seele selbst. Es ist demgemäß natürlich, daß auch die soziale Ballade ihren feinsten und natürlichsten Ausdruck, ihren eigentlichen Stil in einer dem Volksliede am meisten entsprechenden Form findet, daß sie in dieser Form erst unmittelbar wirkt, als ein notwendiges und lebendiges Gebilde erscheint und ihre Daseinsberechtigung nachweist.

Als Ausdruck reinmenschlicher Empfindungen und Vorstellungen ist das Volkslied aller Völker von verwandter Art. Diese Verwandtschaft wird um so fühlbarer, je mehr die betreffenden Völker

---

französische Volkslied, vertritt schon früh in der Geschichte des französischen Volkes die Stelle, die später die Presse, vorzüglich die periodische, in der Welt unserer Gesittung eingenommen hat. Die chanson ist, wenngleich keine selbständige Macht, doch das Organ einer Macht, das Organ der Meinung bald des Volkes, bald der Parteien im Volke. Das Volk macht sich seine Lieder und Liederdichter, wie die öffentliche Meinung ihre Journale und Journalisten erzeugt, und das Lied oder das Blatt, die keinen Anklang finden, sind wie nicht vorhanden. Läßt sich auch nicht wegleugnen, daß zwischen der Meinung und ihren Organen eine gewisse sich steigernde Wechselwirkung stattfindet, so ist es doch nicht minder wahr, daß den Wortführern der Massen keine andere Macht als die der Massen selbst zu Gebote steht, und daß sie dieselben nur in der bezeichneten Richtung fortzuführen vermögen. La chanson, die volkstümliche, nicht zu unterdrückende Freiheit der Franzosen, vertritt bei ihnen die Stelle anderer Freiheiten (Rede-, Preßfreiheit, Petitionsrecht usw.), die, wie das Beispiel Englands uns lehrt, in bedrohlichen Zeiten das Sicherheitsventil des Dampfkessels sind. Der Franzos versingt seinen Kummer, seine Not, seinen Groll, seinen Haß, und die chanson sagt selbst: tout finit par des chansons."

selbst einander verwandt sind. So mutet uns auch das französische Volkslied trotz seines eigenen Wesens wesensverwandt an und insbesondere auch in bezug auf jene Stimmungen und Empfindungsnuancen, die dem französischen Volkscharakter besonders eigen, aber auch uns durchaus nicht fremd sind. Die Form der französischen chanson, ausgebildet durch eine politisch frühreife und kritisch besonders veranlagte Nation, scheint deshalb für die soziale Lyrik als Stildichtung vorzugsweise geeignet zu sein. Man denke auch an das politische Couplet und seine gefällige, prickelnde Form, seinen Esprit, seinen Witz, seine Ironie usw. Gehandhabt von einem genialen Dichter, würde es ebenfalls die ideale Form für eine Dichtung volkstümlich-politischen Wesens sein. Unwillkürlich denkt man auch an den alten Bänkelsang.

So hängt die soziale Ballade, wie ich bemerkte, selbstverständlich mit dem Volksleben zusammen, ihre Wurzeln reichen bis in die tiefsten Tiefen des Volksempfindens hinab; aber ihre eigentliche Existenz, ihre letzte Form, ihr überlegenes Wesen hat sie durch die Intelligenz, ja durch die Genialität einzelner durchaus individueller Poeten empfangen, die allerdings aufs innigste mit der Volksseele — wie etwa Shakespeare — verbunden waren. Solch ein Empfinden und Gestalten setzt in der Tat Genialität voraus, ohne welche ich mir die rechte soziale Ballade nicht denken kann.

Béranger war Künstler genug, um durch eine maßvolle Anwendung dieser feinen und geeigneten Mittel in ihrer Art und im Rahmen ihrer Zeit bedeutsame Kunstwerke zu schaffen. Man muß allerdings auch hier die Zeit berücksichtigen. Von einem vierten Stande ist noch keine Rede. Das soziale Empfinden erschöpft sich in einem — ich möchte sagen — abstrakten, in der Teilnahme für das Schicksal gewisser typischer sozialer Figuren sich konkretisierenden Mitleid. Heute muten die Motive romantisch, sentimental und vor allem auch wenig beweiskräftig an oder auch als zu individuelle, gesuchte, zufällig soziale. Man vergleiche hierzu folgende Gedichte Bérangers, die dem Stile nach durchaus als soziale Balladen anzusehen sind: „Die alte Bettlerin", „Die rote Hanne oder das Weib des Wilddiebes", „Hans" (Motiv: Vornahme einer Steuerexekution),

„Hans Wohlgemut“, „Die Sklaven“, „Die fünf Stockwerke“, „Der Bettler“ u. a.

Der Bettler.

Ich will in dieser Rinne sterben,
Bin alt und siech genug dazu;
Sie mögen mich „betrunken“ schelten,
Mir recht! sie lassen mich in Ruh'!
Die werfen mir noch ein'ge Groschen,
Die wenden ab ihr Angesicht;
Ja, eilt nur, eilt zu euern Festen,
Zum Sterben brauch' ich euch doch nicht.

Vor Alter muß ich also sterben,
Man stirbt vor Hunger nicht zumal;
Ich hofft' in meinen alten Tagen
Zuletzt noch auf ein Hospital;
So viel des Elends gibt's im Volke,
Man kommt euch nirgends mehr hinein;
Die Straße war ja meine Wiege,
Sie mag mein Sterbebett auch sein.

Lehrt mich ein Handwerk, gebt mir Arbeit,
Mein Brot verdienen will ich ja; —
Geh' betteln! hieß es, Arbeit? Arbeit?
Die ist für alle Welt nicht da.
Arbeite! schrien mich an, die schmausten,
Und warfen mir die Knochen zu;
Ich will den Reichen doch nicht fluchen,
Ich fand in ihren Scheunen Ruh'. usw.

Die eigentliche Chanson Bérangers ist jedoch satirisch-politisch. Das Musterbeispiel dieser ebenfalls balladenartigen Chanson ist das berühmte Gedicht:

Der König von Yvetot.

(Mai 1813.)

Einst war — die Chronik kennt ihn kaum —
In Yvetot ein König;
Zwölf Stunden schlief er nachts auf Flaum,
Denn Ruhmsucht plagt' ihn wenig.

Marie reicht' ihm die Krone dar,
Die nur ein Baumwollmützchen war, —
Wenn's wahr.
Oh! oh! oh! oh! ha! ha! ha! ha!
Der gute, kleine König da!
Ja, ja! usw.

Drastischer und bedeutender ist m. E. jedoch die „Prophezeiung des Nostradamus" von dem letzten König Frankreichs.

Aus Rom gekommen wird ein siecher Greise,
Ein armer Lazarus, den Ruf erheben,
Und einem weiten, dichtgedrängten Kreise
Von Straßenjungen sich zum Schauspiel geben;
Drauf gibt ihm ein Senator streng Verweise:
Hört Freund! hier darf vom Betteln keiner leben. —
Ihr werdet doch, mein gnäd'ger Herr, des armen,
Des letzten Königs Frankreichs euch erbarmen!

Bist wirklich du von jener Sippe? — Ja!
Der ich zu Rom zur Papstzeit noch die Krone
In meines Ahnherrn Händen schimmern sah;
Er mußte sie verkaufen; die Spione,
Die Scribler und die Helfer heischten da
Den vollen Goldeswert zu ihrem Lohne;
Ein Stab ist nun mein Szepter. Wollt des armen,
Des letzten Königs Frankreichs euch erbarmen! usw.

Und Nostradamus schreibt: dem Fürsten spenden
Wird der Senat zwei tausend Franken jährlich;
Der Alte wird zum Guten noch sich wenden,
Als Mair' von Saint Cloud wird er schlicht und ehrlich,
Ein wack'rer Bürger, seine Laufbahn enden;
Die Chronik macht's der Nachwelt dann erklärlich,
Wie Frankreich sich im Glücke seines armen
Und letzten Königs mochte mild erbarmen.

Ich nenne außerdem noch die Gedichte: „Der Tod Karls des Großen", „Nebucad-Nedzar", „Der Dauphin", „Die Reliquien".

In Deutschland wurde der Ton Bérangers namentlich von Adalbert von Chamisso und von dessen Freunde Franz Frei-

herrn von Gaudy aufgenommen, den vortrefflichen Übersetzern von Liedern des französischen Meisters. Chamisso kommt indes auch für die soziale Ballade des hohen tragischen Stiles in Frage, wie er überhaupt einer der charaktervollsten und zugleich vielseitigsten deutschen Dichter ist. Aber eine ganze Reihe seiner kleinen scherzhaften und satirischen sozialen Balladen ist besonders charakteristisch für die politische Stimmung der zwanziger und dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Noch keine fordernde, aggressive Opposition klingt aus diesen Liedern, mit leiser spöttischer Miene wird auf altfränkische Einrichtungen aufmerksam gemacht, man weiß, es kommt eine andere Zeit und das Welke und Verdorrte wird eines Tages von einem Sturm zerrieben werden. Man ist sich seiner Sache sicher und erhebt seine warnende Stimme. Solche Gedichte sind „Nachtwächterlied“, „Kleidermacher-Mut“, „Ungewitter“, „Der Invalid im Irrenhaus“, ferner, um ähnliche Gedichte anderer zeitgenössischer Poeten hier gleich mit abzumachen, Gaudys „Haussuchung“, Platens „Der Rubel“ — ich nenne natürlich nur solche Gedichte, die mit einigem Grunde als Balladen in Frage kommen. Manches dieser zahmen politischen Gedichte weist wiederum auf die Verwandtschaft der Chanson mit dem Couplet hin; namentlich Gaudy pflegt den Ton des Couplets mit einer gewissen Vorliebe und auch mit einer entschiedenen Begabung (vgl. z. B. die Gedichte „Das freie Land“, „Die große Firma“, „Leutnants-Klage“). Doch drohend und weihevoll klingt Chamissos herrliches Gedicht „Der alte Sänger“ wie der Ausklang einer alten romantischen Zeit und wie die Ankündigung einer neuen revolutionären Epoche in den zaghaften Chor der Spötter hinein:

Der alte Sänger.

Sang der sonderbare Greise
auf den Märkten, Straßen, Gassen
gellend, zürnend seine Weise:
    Bin, der in die Wüste schreit.
Langsam, langsam und gelassen!
Nichts unzeitig! nichts gewaltsam!
Unabläßig, unaufhaltsam,
    allgewaltig naht die Zeit. usw.

Realistisch und vielseitig wurde auch die Ballade von der Arbeit und von der sozialen Not von Chamisso behandelt, der von deutschen Dichtern hauptsächlich für diese Ballade in Frage kommt. Er singt ebenso von dem Segen der Arbeit („Die alte Waschfrau“) wie von dem Fluch der Not („Der Bettler und sein Hund“, „Der Invalid im Irrenhaus“). Grade diese Stücke sind außerordentlich charakteristisch für das romantisch-sentimentale Empfinden der Zeit. Für die Not der eigentlich Elenden, der Arbeitslosen, Schlechtbezahlten, Rechtlosen und politisch Wehrlosen, der Lohnarbeiter usw. hatte dieses Dichtergeschlecht noch kein Auge, noch keine Stimme. Doch dies lag nicht an dem einzelnen, dies lag zum Teil an dem romantisch-befangenen Zeitgeist, zum Teil an den sozialen Verhältnissen selbst, deren wahres Gesicht erst mit der Zunahme der Fabrikarbeit mehr und mehr zum Vorschein kam.

Insbesondere ist grade dem tiefsittlichen und ernsten Chamisso ein starkes soziales Mitgefühl nicht abzusprechen. Sein ganzes Dichten wird vielmehr von volksfreundlichem, von demokratischem Empfinden beherrscht; dieses Wesen kommt bald in naiven, bald in sentimentalen, in realistischen ebenso wie in romantischen Stimmungen und Bildern zum Ausdruck, hier und da unter dem Einfluß Bérangers, wenn auch nicht so stilvoll wie in den markanten Gedichten des Franzosen.

Die ethisch hochstehende, festgefügte und bedeutende Persönlichkeit des Dichters bedurfte jedoch noch einer anderen Art der dichterischen Offenbarung, durch die der Kern und die Tiefe ihres Wesens voll zur Geltung kommen konnte. Und diese Offenbarung fand statt durch eine Reihe hochgestimmter selbständiger Balladen und visionärer Phantasien. Von diesen Dichtungen großen persönlichen Stiles behandeln manche die unheimlichsten Gewalten, denen die Menschenseele hingegeben und unterworfen ist. Psychologische, ethische und soziale Motive, oft in inniger Verbindung, bilden den gedanklichen Inhalt dieser mit feinster Kunst, häufig mit kühnem Realismus, mit souveränem, sarkastischem Humor und mit der Wirkung hoher Anschaulichkeit gestalteten Balladen, die zu den originellsten und bedeutendsten der deutschen Balladendichtung überhaupt gehören. Die Ballade „Der alte Müller“ schildert den Untergang eines an dem politischen Elend, an der

„schweren Not der Zeit“ wahnsinnig gewordenen Sonderlings. Hoch auf einem Berge ist die Szene zu denken. Die Windmühle, das Symbol der alten Zeit, schwankt im Sturm, das Gebälke kracht, am Rande der Felswand steht der Wahnsinnige und ruft in die entfesselte Natur hinein:

Willkommen, willkommen, großmächtiger Wind!
Was bringst du mir Neues, verkünd' es geschwind.
  Hilf, Himmel, erbarme Dich unser!

Du hast mich gewiegt, Du hast mich genährt,
Du hast mich geliebt, Du hast mich gelehrt.
  Hilf, Himmel, erbarme Dich unser!

Du hast mir die Worte wohl hinterbracht,
Die Worte der Weisheit, von Toren verlacht.
  Hilf, Himmel, erbarme Dich unser!

Ihr Toren, Ihr Toren, die faßtet Ihr nicht,
Die faßte der Wind auf, der gab mir Bericht.
  Hilf, Himmel, erbarme Dich unser!

Das Wort wird Tat, das Kind wird Mann,
Der Wind wird Sturm, wer zweifelt daran?
  Hilf, Himmel, erbarme Dich unser!

Willkommen, willkommen, großmächtiger Wind!
Und was Du auch bringest, vollend' es geschwind.
  Hilf, Himmel, erbarme Dich unser!

Das Maß ist voll, die Zeit ist aus;
Jetzt kommt das Gericht in Zerstörung und Graus.
  Hilf, Himmel, erbarme Dich unser!

Ein Wirbelwind faßt den Alten zumal
Und schleudert zerschmettert ihn tief in das Tal.
  Hilf, Himmel, erbarme Dich unser!

Zerschellt ist der Mühle zerbrechlicher Bau,
Und Wogen von Sand bedecken die Au'.
  Hilf, Himmel, erbarme Dich unser.

In grellen Dissonanzen, in den stärksten Worten gegen die Institutionen des modernen Staates ergeht sich die soziale Ballade „Die Giftmischerin“:

Es sinnt Gewalt und List nur dies Geschlecht;
Was will, was soll, was heißet denn das Recht?
Hast du die Macht, du hast das Recht auf Erden.
Selbstsüchtig schuf der Stärkre das Gesetz,
Ein Schlächterbeil zugleich und Fangenetz
Für Schwächere zu werden.
Der Herrschaft Zauber aber ist das Geld:
Ich weiß mir Beßres nichts auf dieser Welt
Als Gift und Geld.

Ich habe mich aus tiefer Schmach entrafft,
Vor Kindermärchen Ruhe mir geschafft,
Die Schrecken vor Gespenstern überwunden.
Das Gift erschleicht im Dunkeln Geld und Macht;
Ich hab' es zum Genossen mir erdacht
Und hab' es gut befunden.
Hinunter stieß ich in das Schattenreich
Mann, Brüder, Vater, und ich ward zugleich
Geehrt und reich.

Drei Kinder waren annoch mir zur Last,
Drei Kinder meines Leibes; mir verhaßt,
Erschwerten sie mein Ziel mir zu erreichen.
Ich habe sie vergiftet, sie gesehn,
Zu mir um Hilfe rufend, untergehn,
Bald stumme, kalte Leichen.
Ich hielt die Leichen lang' auf meinem Schoß
Und schien mir, sie betrachtend tränenlos,
Erst stark und groß.

Nun frönt' ich sicher heimlichem Genuß,
Mein Gift verwahrte mich vor Überdruß
Und ließ die Zeugen nach der Tat verschwinden.
Daß Lust am Gift, am Morden ich gewann,
Wer, was ich tat, erwägt und fassen kann,
Der wird's begreiflich finden.
Ich teilte Gift wie milde Spenden aus
Und weilte lüstern Auges, wo im Haus
Der Tod hielt Schmaus.

Ich habe mich zu sicher nur geglaubt
Und büß' es billig mit dem eignen Haupt,
Daß ich der Vorsicht einmal mich begeben.
Den Fehl, den einen Fehl bereu' ich nur

Und gäbe, zu vertilgen dessen Spur,
Wie viele eurer Leben!
Du, schlachte mich nun ab, es muß ja sein!
Ich blicke starr und fest vom Rabenstein
Ins Nichts hinein.

Ebenso starke soziale Motive werden mit konsequentem Realismus in den Balladen „Die Vergeltung“ und „Der Graf und der Leibeigene“ behandelt. Andere wie „Das Auge“, „Ein Lied von der Weibertreue“ gehören wohl in diesen Kreis, sie behandeln aber in psychologisch bedeutsamer und hochtragischer Darstellung — vgl. auch „Die Sonne bringt es an den Tag“ — rein ethische oder psychologische Motive, z. B. das Gewissensmotiv, das Thema von dem Dämon der Liebe, der Untreue usw.

Jenen Balladen sind einige der Erzählungen und Phantasien Chamissos (in Terzinenform) wegen ihres sozial-politischen und allegorischen Inhalts zur Seite zu stellen, wie „Aus der Vendee“, „Traum“, „Die Republikaner“, „Die Verbannten“. Fast alle diese Dichtungen sind Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts entstanden.

In Chamisso begegnet uns zum ersten Mal ein Dichter von ausgeprägter Vorliebe für die soziale Ballade. Sozial-ethische Motive beherrschen seine Phantasie. Er fördert den Stil der sozialen Ballade in doppelter Weise, einmal, indem er den besonderen Stil der sozialen Ballade im Anschluß an Béranger in Deutschland einführt, sodann, indem er die freie hochtragische soziale Ballade, die von den Klassikern nur gelegentlich gepflegt wurde, durch erlesene Stücke von selbständiger Bedeutung, von psychologischer Tiefe und hoher Anschaulichkeit bereichert. — Bezeichnend ist, daß in der Dichtung Chamissos, der, als Franzose geboren, ein Deutscher wurde, beide Stilarten der sozialen Ballade — wie eben erwähnt — in so charaktervoller Art zur Erscheinung kommen.

Ganz dem Wesen des Zeitgeistes der dreißiger Jahre entsprechen die politischen Dichtungen Anastasius Grüns, die in den Sammlungen „Spaziergänge eines Wiener Poeten“ (1831) und „Schutt“ (1836) enthalten sind. Die allegorischen Phantasien der Sammlung

„Schutt“ kommen allerdings hier nicht in Betracht. Die „Spaziergänge eines Wiener Poeten“ dagegen, obwohl durchaus nicht balladesk in der Form, obwohl inhaltlich rein satirisch oder polemisch gehalten, sind doch für den Zusammenhang insofern bemerkenswert, als sie — wenigstens viele von ihnen — in sehr anschaulicher Weise politische Stimmungsbilder bieten, wie sie nicht häufig in der Literatur der Zeit zu finden sind.

Ein soziales Motiv, das auch von späteren Dichtern verwertet wurde — jenes von dem Elend des Komödianten, der Zirkuskünstler usw. — hat Grün in der Ballade „Der alte Komödiant“ breit und reflexionär behandelt.

Wie ich bereits öfter bemerkt habe, würde es zu weit führen und den Begriff der politischen Ballade — in diesem Zusammenhang der sozialen Ballade — zu weit ausdehnen, wollte ich in diese Darstellung auch Dichtungen, in denen die rein nationalen Bewegungen der zwanziger und dreißiger Jahre Widerklang fanden, einbeziehen. Ich hätte dann insbesondere auch die Dichtungen, in denen sich die nationale Enttäuschung und Sehnsucht jener Jahrzehnte spiegelt, hier charakterisieren müssen. Ich erinnere z. B. an die Bestrebungen der Burschenschaft, an die vorhin bereits berührten Dichtungen Uhlands, Rückerts, an die Freiheitsgesänge der beiden Follen, an die Turnerbewegung und ihre Poesie usw. Diese politisch-nationale und patriotische Dichtung gehört m. E. nicht hierhin. Man wird überdies Balladen auch kaum unter diesen ihrer Natur nach subjektiven Dichtungen finden. Ebensowenig, wie ich ebenfalls bereits hervorhob, ist die Dichtung, die aus Anlaß der Freiheitskämpfe der Griechen, der Polen und anderer Völker entstanden ist, hier zu berücksichtigen. In dieser Gruppe befinden sich, wie ich nebenbei bemerke, allerdings auch Balladen, wie Wilhelm Müllers „Der kleine Hydriot“, „Alexander Ypsilanti auf Munkacz“, Chamissos Terzinen auf Vorgänge in den Befreiungskämpfen der Griechen, Julius Mosens „Die letzten Zehn vom vierten Regiment“, ferner Lenaus Polenlieder: „In der Schenke“, „Der Polenflüchtling“, Platens „Nächtlicher Weichselübergang der flüchtigen Polen bei Krakau“, „Klagelied der Verbannten“ u. a., Ernst Ortlepps

„Sibirien“, Wilhelm Zimmermanns „Auf den Tod der Helden“, Holteys „Denkst du daran, mein tapferer Lagienka“ und „Kosziusko“. Doch, wie gesagt, das ist eine Gruppe politisch-nationaler Lyrik für sich.* Sie kommt in einer Darstellung der sozialen Ballade nicht in Frage.

*

Eine schärfere Tonart wurde von den Dichtern des sog. „Jungen Deutschland“ angeschlagen. Man rechnet zu dieser Gruppe, deren Schriften durch den bekannten Beschluß des Bundestages vom 10. Dezember 1835 verfehmt wurden, namentlich die Dichter und Schriftsteller Ludwig Börne, Heinrich Heine, Karl Gutzkow, Ludolf Wienbarg, Theodor Mundt, Gustav Kühne und Heinrich Laube. Um die Mitte der dreißiger Jahre beherrschten sie die deutsche Literatur. Die Bedeutung Gutzkows und Laubes liegt auf andrem Gebiete, als Erzähler und Dramatiker schufen sie Bedeutsames, insbesondere auch für die Zeitgeschichte, als Lyriker kommen sie kaum in Frage. Die Gedichte Gutzkows (Erster Band der „Gesammelten Werke“, Frankfurt a. M., 1845) enthalten auch Zeitgedichte (vgl. den Zyklus „Ort und Zeit“), jedoch keine sozialen Balladen. Auch Mundt und Kühne sind nur als Kritiker und Erzähler bemerkenswert. Eine Sammlung „Gedichte“ von Gustav Kühne (Leipzig 1862) enthält Romanzen, Vaterlandslieder usw., aber keine soziale Lyrik. Von Ludolf Wienbarg ist mir nur das Gedicht „Deutsches Banner“ — keine Ballade — bekannt, das Marggraff in seine Sammlung aufgenommen hat. — Man könnte vielleicht noch Julius Mosen diesem Kreise zurechnen, dessen politische Gedichte zumeist einen gedanklich-allegorischen Charakter zeigen. (Vgl. das fabelartige Gedicht: „Sünde und Sühne“ und das pathetische „Der Gefangene“.) Heinrich Stieglitz, D. W. Landfermann, Carl Herloßsohn, kleinere Talente, die den Kreisen des jungen Deutschland nahe standen, haben wohl politische Gedichte verfaßt, jedoch keine soziale Balladen.

* Vgl. über diese Dichter und Dichtungen Marggraff „Politische Gedichte“ (1847). — Auch im historischen Volksliede dieser Zeit spiegeln sich diese Ereignisse, vgl. Ditfurth „Die Historischen Volkslieder seit 1815“, Berlin 1872.

Als einzig bedeutender Lyriker dieser kritisch gerichteten Gruppe und als der hervorragendste politische Dichter jener Jahre überhaupt ist unbedingt Heinrich Heine anzuerkennen. Das soziale Lied und die soziale Ballade nimmt entsprechend dem Geist der Zeit immer mehr, wie ich schon bemerkte, einen politischen und aggressiven Charakter an. Für die Ballade ist dieser Ton der direkten persönlichen Invektiven nicht vorteilhaft. Ganz besonders aber konnte die politische Dichtung eines so kapriziösen und individuellen Poeten, wie Heine es war, nicht anders als höchst persönlich ausfallen. Heines politische Lyrik ist bekanntlich von willkürlichen Einfällen, von bissigen Witzen, von oft nichts weniger als geschmackvollen Wortwendungen durchsetzt. Man vgl. die Serien „Zeitgedichte" (1839—1846) und „Letzte Gedichte" (1853—1856), auch „Atta Troll, Ein Sommernachtstraum" (1841—1842) und „Deutschland, Ein Wintermärchen" (geschrieben im Januar 1844). Heines Lyrik ist aber andrerseits so reich an außerordentlich originellen Einfällen, an sarkastischem, treffendem Humor, an kühnen Bildern, daß sie — auch in der Fülle ihrer verschiedenartigen Erscheinungen und als mannigfaltiger Ausdruck einer bedeutenden Persönlichkeit — doch einzig in ihrer Art war und geblieben ist. Endlich aber hat Heine ein paar soziale Gedichte, auch grade balladenartigen Charakters, geschaffen, die kraft der genialen Konzeption und Gestaltung als Meisterwerke ihrer Art anzusehen und von größter Bedeutung für die ästhetische Bewertung ihrer Kategorie sind.

Ich hebe zunächst ein paar Zeitgedichte heraus, die infolge ihrer gegenständlichen Darstellung — sie persiflieren in außerordentlich sarkastischer Weise Ereignisse und Persönlichkeiten der Zeit und auch bestimmte Situationen — vielleicht als politische Balladen empfunden werden können, aus den „Zeitgedichten 1839—1846": „Der Kaiser von China", „Der neue Alexander", aus den „Letzten Gedichten 1853 bis 1856": „Hans ohne Land" (gemünzt auf den Reichsverweser Erzherzog Johann), „Die Audienz" (darstellend die bekannte Audienz, die König Friedrich Wilhelm IV. dem Dichter Herwegh gewährte), „Kobes I.", „Simplizissimus I." (wiederum gegen Herwegh gerichtet) und „1649—1793—???" (Pointe: die Guillotinierung des „deutschen

Monarchen"). Der in diesen Gedichten u. a. zum Ausdruck kommende ungemein scharfe, schonungslose, die angegriffene Persönlichkeit in ihren schwächsten Punkten treffende, teuflisch-geniale Humor ist, wie bemerkt, fast einzigartig in der deutschen Dichtung. Nur einmal noch wird diese krasse, drastische Sprache von einem anderen Dichter erreicht, von Herwegh in einigen seiner wenigen späteren Gedichte, auf die ich noch zu sprechen komme.

Die bedeutendsten sozialen Balladen Heines aber sind m. E. zwei, in denen er nur in loser Anlehnung an bestimmte Tagesereignisse in poetisch freier Weise dem sozialen Gedanken selbst Ausdruck verliehen hat. Das eine, „Der Weber" (Zeitgedichte 1839—1846), ist in der Tat das soziale Lied, die soziale Ballade von der Not der Arbeitenden. Zum ersten Mal ist in diesem Gedicht dem Elend der modernen Sklaven der Lohnarbeit ein suggestiver, lebendiger und ergreifender Ausdruck gegeben. Durch die gegenständliche Darstellung wird das Lied zur Ballade.

Im düstern Auge keine Träne,
Sie sitzen am Webstuhl und fletschen die Zähne:
„Deutschland, wir weben dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch —
Wir weben, wir weben! usw.

„Ein Fluch dem König, dem König der Reichen,
Den unser Elend nicht konnte erweichen,
Der den letzten Groschen von uns erpreßt,
Und uns wie Hunde erschießen läßt —
Wir weben, wir weben! usw.

„Das Schiffchen fliegt, der Webstuhl kracht,
Wir weben emsig Tag und Nacht —
Altdeutschland, wir weben dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch.
Wir weben, und weben!"

Und ebenso ist das später entstandene (vgl. „Letzte Gedichte") und den Gedanken einer sozialen Revolution vorausnehmende Gedicht „Die Wanderratten" das Lied, die Ballade von der Revolution der hungernden, der niemals zufriedenen Massen. Auch

dieses Gedicht ist infolge seiner gewaltsamen eindringlichen suggestiven Sprache einzigartig in der deutschen Literatur.

Die Wanderratten.

Es gibt zwei Sorten Ratten:
Die hungrigen und die satten.
Die satten bleiben vergnügt zu Haus,
Die hungrigen aber wandern aus.

Sie wandern viel Tausend Meilen,
Ganz ohne Rasten und Weilen,
Gradaus in ihrem grimmigen Lauf,
Nicht Wind noch Wetter hält sie auf.

Sie klimmen wohl über die Höhen,
Sie schwimmen wohl durch die Seen;
Gar manche ersäuft oder bricht das Genick,
Die lebenden lassen die toten zurück.

Es haben diese Käuze
Gar fürchterliche Schnäuze;
Sie tragen die Köpfe geschoren egal,
Ganz radikal, ganz rattenkahl.

Die radikale Rotte
Weiß nichts von einem Gotte.
Sie lassen nicht taufen ihre Brut,
Die Weiber sind Gemeindegut.

Der sinnliche Rattenhaufen,
Er will nur fressen und saufen,
Er denkt nicht, während er säuft und frißt,
Daß unsre Seele unsterblich ist.

So eine wilde Katze,
Die fürchtet nicht Hölle, nicht Katze;
Sie hat kein Gut, sie hat kein Geld
Und wünscht aufs neue zu teilen die Welt.

Die Wanderratten, o wehe!
Sie sind schon in der Nähe.
Sie rücken heran, ich höre schon
Ihr Pfeifen, die Zahl ist Legion usw.

Endlich dürfen nicht unerwähnt bleiben zwei Balladen, in denen das Los der Verworfenen in grellen unbarmherzigen Farben dargestellt wird, die Balladen „Ein Weib“ in den Romanzen (1839 bis 1842) und „Jammertal“ in den „Letzten Gedichten“.

*

Die politische Lyrik wurde seit dem Anfange der vierziger Jahre immer mehr die herrschende. Die seit Jahrzehnten genährte revolutionäre Stimmung der Bevölkerung ging über in eine starke Spannung, die in den bekannten revolutionären Ereignissen am Ende der vierziger Jahre zu Entladungen kam, wodurch freilich die Situation wenig geändert, jedoch eine gewisse Beruhigung der Gemüter erzielt wurde. Die Jahre 1840—1850 bringen die Entwicklung der politischen Lyrik in Deutschland auf ihren Höhepunkt, in den fünfziger Jahren

flaut diese Zeitdichtung wieder ab, um fast ganz in den sechziger Jahren aufzuhören. Nur gewisse politische Zeitschriften, Witzblätter usw. fördern auch weiterhin eine vulgäre Art der politischen Dichtung.

Ihrer Entstehung, ihrem Wesen, ihren Zielen und Zwecken nach mußte die politische Dichtung der deutschen Revolution einen subjektiven, reflexiv-lyrischen Charakter haben. Dieser brauchte nicht ein unpoetischer, ein abstrakter und pathetisch äußerlicher zu sein; er war es aber leider, und demgemäß ist die politische Lyrik der vierziger Jahre, deren Tiraden — und zwar selbst wenn sie von führenden Dichtern wie von Herwegh, Prutz u. a. herrühren — uns heute oft direkt komisch anmuten, ästhetisch als allgemeine Erscheinung und in der großen Mehrzahl ihrer Einzelerscheinungen nicht besonders hoch zu bewerten. Über die Geschichte und das Wesen der sozialen Lyrik dieser Zeit unterrichtet außer der bereits angegebenen Literatur jener Zeit besonders eingehend: Christian Petzet, „Die Blütezeit der deutschen politischen Lyrik von 1840 bis 1850", München 1903.

Für eine Darstellung der Entwicklungsgeschichte der sozialen Ballade ist diese Periode aus den von mir angegebenen Gründen nicht von großer Ausbeute. Man findet kaum eine ausgesprochene Ballade unter den sozialen Dichtungen der Zeit, man sucht sie vergebens in den Werken der einzelnen Dichter und in den Anthologien. Man muß sich mit balladenartigen Gedichten begnügen. Es fehlt dieser Lyrik in hohem Maße so ganz an künstlerischer Konzentration, Prägnanz und Gegenständlichkeit, ebenso wie an Originalität der Empfindung und der Ausdrucksweise.

Die markanteste und bedeutendste dichterische Erscheinung jener Jahre und dieses Kreises ist jedenfalls Ferdinand Freiligrath. Aber abgesehen von einigen klassischen sozialen Balladen ausländischer Dichter, die Freiligrath meisterhaft übersetzt hat und auf die ich noch zu sprechen komme, findet man in der sozialen Lyrik dieses Dichters keine ausgesprochenen Balladen. Man könnte zwei Gedichte „Aus dem schlesischen Gebirge" und „Vom Harze" (beide 1844) soziale Balladen nennen — wegen der in ihnen behandelten Motive; im

rechten Ton der Ballade aber sind beide nicht gehalten. Das bekannte Gedicht „Der Mohrenfürst“ mit seinem tragischen Ausklang vermag ich nicht als soziale Ballade zu empfinden. Andere Gedichte, echt freiligrathisch in Stil und Temperament, wie „Aus Spanien“, „Von unten auf!“ („Ein Dämpfer kam von Biberich“), „Im Hochland fiel der erste Schuß“, sind stellenweise balladesk im Ton, doch in ihrem Wesen so subjektiv lyrisch und reflexionär, daß auch sie als Balladen nicht in Frage kommen können. Als Balladen im weitesten Sinne kämen vielleicht die breit stilisierten, an sich hochdramatisch wirkenden Gedichte: „Die Toten an die Lebenden“, „Blum“ und „Freie Presse“ in Betracht — grade wegen dieses tragischen Inhalts und wegen dieses aufgeregten, faszinierenden Stiles. Das erste, dessen Anfang ich hier als Stilprobe wiedergebe, gibt eine Anschauung davon, welchen Grad von poetischer Tiefe, Kraft und Schönheit die ernste politische Kunst erreichen kann, wenn die Zeitgeschichte derartige Motive liefert und solch ein Meister sich ihrer bemächtigt.

Die Toten an die Lebenden.

Die Kugel mitten in der Brust, die Stirne breit gespalten,
So habt ihr uns auf blut'gem Brett hoch in die Luft gehalten!
Hoch in die Luft mit wildem Schrei, daß unsre Schmerzgebärde
Dem, der zu töten uns befahl, ein Fluch auf ewig werde!
Daß er sie sehe Tag und Nacht, im Wachen und im Traume —
Im Öffnen seines Bibelbuchs wie im Champagnerschaume!
Daß wie ein Brandmal sie sich tief in seine Seele brenne:
Daß nirgendwo und nimmermehr er vor ihr fliehen könne!
Daß jeder qualverzogene Mund, daß jede rote Wunde
Ihn schrecke noch, ihn ängste noch in seiner letzten Stunde!
Daß jedes Schluchzen um uns her dem Sterbenden noch schalle,
Daß jede tote Faust sich noch nach seinem Haupte balle —
Mög' er das Haupt nun auf ein Bett, wie andre Leute pflegen,
Mög' er es auf ein Blutgerüst zum letzten Atmen legen!
So war's! Die Kugel in der Brust, die Stirne breit gespalten,
So habt ihr uns auf schwankem Bett auf zum Altan gehalten!
„Herunter!“ — und er kam gewankt — gewankt an unser Bette;
„Hut ab!“ — er zog — er neigte sich! (so sank zur Marionette,
Der erst ein Komödiante war!) — bleich stand er und beklommen!
Das Heer indes verließ die Stadt, die sterbend wir genommen! usw.

Dagegen gehören die Gedichte „Lied vom Hemde“ und „Die Seufzerbrücke“ — beide von Thomas Hood gedichtet und von Freiligrath meisterhaft übertragen — zu den wenigen ernsten und echten sozialen Balladen der Weltliteratur. An ihnen kann man wiederum deutlich erkennen, daß die poetische Sprache in ihrer eigenartigen Tönung und Rhythmik — der Stil — das ausschlaggebende Moment ist. Erst durch den Stil wird im poetischen Sinne Leben erzeugt, er ist der Dinge lebendige Sprache, die von der Seele des Lesenden unmittelbar verstanden wird. Es ist unbedingt notwendig, daß ich die beiden seltenen Gedichte hier festhalte. Was ich unter „Stil der sozialen Ballade“ verstehe, wird man durch sie ohne weiteres erkennen. In dem ersten Gedicht ist die Sprache volkstümlich und lyrisch unmittelbar, in dem anderen wird ein konkreter, bestimmter Einzelvorfall in einem ganz originellen, doch außerordentlich impressionistischen Stile geschildert. Jenes — „Das Lied vom Hemde“ — ist überdies ein Musterbeispiel für die „Ballade von der Not“, dieses — „Die Seufzerbrücke“ — für die „Ballade von den Verstoßenen“ (Schicksal der Dirne, hier in tiefernster Auffassung und Darstellung).

Das Lied vom Hemde.

Mit Fingern mager und müd,
Mit Augen schwer und rot,
In schlechten Hadern saß ein Weib
Nähend fürs liebe Brot.
Stich! Stich! Stich!
Auffah sie wirr und fremde;
In Hunger und Armut flehentlich
Sang sie das „Lied vom Hemde“.

„Schaffen! Schaffen! Schaffen!
Sobald der Haushahn wach!
Und Schaffen — Schaffen — Schaffen,
Bis die Sterne glühn durchs Dach!
O, lieber Sklavin sein
Bei Türken und bei Heiden,
Wo das Weib keine Seele zu retten hat,
Als so bei Christen leiden!

Schaffen — Schaffen — Schaffen,
Bis das Hirn beginnt zu rollen!
Schaffen — Schaffen — Schaffen,
Bis die Augen springen wollen!
Saum und Zwickel und Band,
Band und Zwickel und Saum —
Dann über den Knöpfen schlaf' ich ein,
Und nähe sie fort im Traum.

O Männer, denen Gott
Weib, Mutter, Schwestern gegeben:
Nicht Linnen ist's, was ihr verschleißt —
Nein, warmes Menschenleben!
Stich! Stich! Stich!
Das ist der Armut Fluch:
Mit doppeltem Faden näh' ich Hemd,
Ja, Hemd und Leichentuch!“ usw.

Die Seufzerbrücke.

Wieder, zu atmen müd,
Müd ihrer Not,
Eine, die flüchtend schied
Jach in den Tod!

Hebt sie vom Uferkies,
Aufhebt sie leis!
O, welch ein zart und süß
Abgeknickt Reis!

Sehet, wie straff ihr Zeug!
Sehet, wie wachstuchgleich!
Kalt rinnt das Wasser ihr
Ab vom Gewande;
Hebt sie mir, tragt sie mir
Liebend vom Strande!

Nimmer mit Hohn und Groll
Trauernd, erbarmungsvoll
Anrührt ihr Leibliches!
Nicht ihrer Flecken denkt: —
Was ihr von ihr versenkt,
Ist nur rein Weibliches!

Fragt nicht: Aus was für Saat
Aufging die rasche Tat,
Keimt' ihr Empören?
Abwusch die Schmach von ihr,
Nichts ließ der Tod an ihr, —
Nichts als der Schönheit Zier
Und Leichenehren!

Keiner verdamme sie!
Hört sie zur Sippe doch
Evas! — O, wischt ihr die klamme, die
Arme sickernde Lippe doch!

Lüpft ihre Locken!
Streicht sie ihr trocken,
Preßt sie ihr aus!
Ihre Locken, die braunen! —
Die Leut' indes staunen:
Wo stand ihr Haus?

Wer war ihr Vater?
Wer ihre Mutter?
Hatt' eine Schwester sie?
Warnte kein Bruder sie
Treu vor dem Falle?
Lebt' ihr kein Lieb'rer noch,
Lebt ihr kein Näh'rer noch,
Ach, als sie alle? usw.

Wo der Lampen Helle
Zurückstrahlt die Welle,
Wo ihr Schimmer lacht
Aus Saal und Gemache,
Vom Keller zum Dache,
Stand sie, die Schwache,
Hauslos bei Nacht!

Wind und Regenguß
Machten sie beben;
Nicht der schwarze Fluß,
Nicht die finstern Streben!
Abgehetzt, wundgehetzt,
Kam sie zu sterben jetzt:
„Fort mich geschnellt —
Üb'rall hin, üb'rall hin,
Nur aus der Welt!“

Hinab sprang sie bald auch,
Wie finster wie kalt auch
Die Themse rann.
Übers Geländer hier —
Mal' es dir, denk' es dir,
Schwelgender Mann!
Wasche sich, trink' aus ihr
Fürder, wer kann! usw.

Man vgl. auch die ebenfalls von Freiligrath übersetzten weiteren Gedichte von Thomas Hood „Der Dame Traum“, „Die Armenhaus-

uhr“, „Das Lied des Landproletariers“, ferner die großen balladesken sozialen Stimmungen von Barry Cornwall („Il Penseroso und L'Allegro“, „Drinnen und draußen“, „Das Armenhaus“) und die soziale Phantasie „Brot“ von Pierre Dupont. An diese, zum Teil auch tragisch-balladesk gehaltenen Stimmungen und visionären Phantasien reichen die pathetisch-reflexionären Dichtungen der deutschen Revolutionslyriker nicht heran.

Herweghs politische Gedichte sind subjektiv-lyrisch im Charakter („Das Lied vom Hasse“, „Aufruf“, „Der Gang um Mitternacht“ u. a.). Ich habe daher keinen Anlaß, sie hier zu bewerten. Nur zwei scharf satirische, gegen Friedrich Wilhelm IV. gerichtete Gedichte sind nicht nur höchst anschaulich in der Schilderung sondern infolge ihres parodisch sarkastischen Tones und flotten Rhythmus auch von balladesker Wirkung (im Sinne der politischen Ballade). Die beiden Gedichte sind in ihrer Art Meisterstücke des poetischen Pamphlets, sie sind wegen ihrer schonungslosen grimmig-boshaften Diktion neben die oben erwähnten Gedichte Heines zu stellen. Ich meine „Ordonnanzen“ und „Er tröstet sich“. Ich gebe, um den sarkastischen Ton beider Gedichte zu illustrieren, von jedem die Anfangsstrophen wieder:

Ordonnanzen.
April 1846.

Ordonnanzen! Ordonnanzen!
Meine Völker müssen tanzen,
Wie ich ihnen aufgespielt!
Eins—zwei—drei—und Runde! Runde!
Tanzet, ihr getreuen Hunde,
Wenn der König es befiehlt. :,:

Lernt des Lebens Lust begreifen,
Euer König wird euch pfeifen —
Und ihr werdet ihn verstehn.
Nur im Kreise, nur im Kreise,
Nach dem Takt der Russenweise,
Nur um mich sollt ihr euch drehn. :,:

Ich bin euer Kopf und Magen,
Antwort Ich auf alle Fragen,
Aller Rede letzter Sinn;
Ihr der Abglanz nur des Fürsten —
Und wer wagte noch zu dürsten,
Wenn ich selber trunken bin? :,:

Volksvertreten? Volksvertreten?
Beten sollt ihr, ruf' ich, beten!
Ich bin Solon und Lykurg!
Brecht mir nicht des Schweigens Siegel,
Denn ich habe Schloß und Riegel;
Gott ist eine feste Burg! :,:

Ordonnanzen! Ordonnanzen!
Meine Völker müssen tanzen,
Wie ich ihnen aufgespielt!
Tanzt, o Polen — tanzt, o Deutsche,
Alle nach derselben Peitsche,
Wenn der König es befiehlt! :,: usw.

Er tröstet sich.

Oktober 1856.

Die Pourtalès in Neuchâtel
Die wollten 'mal Policinel
  Zu ihrem König machen —
  Ha! ha! das war zum Lachen.

Der Punch schrieb aus Germanien,
Sie sollten die Kastanien
  Ihm aus dem Feuer holen —
  Sie taten, wie befohlen.

Und eines Morgens um die Drei
Probierten sie die Meuterei,
  Des andern Tags jedoche
  War schon ein Graf im Loche.

Auf seinem Thron saß eben Fritz
Und trank sich wieder einen Spitz,
  Der König und seine Cujone —
  Der Wein, der war nicht ohne. usw.

Herweghs Gedicht: „Die kranke Lise" könnte als soziale Ballade bezeichnet werden, doch leidet der energische balladenartige Stil des Gedichtes unter der schleppenden Schwere des unvermeidlichen Herweghschen Pathos.

Von einer allgemeineren, ernsten, doch bisweilen ebenfalls scharfen Art ist die Satire Friedrich von Sallets. Einige von Sallets Gedichten kann man sehr wohl als politische oder soziale Balladen empfinden, sie sind künstlerisch wertvoll und eigenartig, wie z. B. „Zwei tragikomische Geschichten". In Frage kämen noch etwa die Gedichte „Der schwarze Landsturm" und „Das Geschlechtsregister".

Nicht zu übersehen sind die „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters" (1841) von Franz Dingelstedt, die freilich ebenfalls zumeist lyrischen und raisonnierenden Charakters sind. Für die soziale Ballade käme das Gedicht mit dem Refrain „Gode save the king" in Betracht. Hervorzuheben ist ferner das balladenartige Gedicht: „Ein Mährlein vom Herkules", ferner die recht breit ausgesponnene langatmige Erzählung „Die Flüchtlinge".

Von Robert Prutz — vgl. „Gedichte", Leipzig 1847 — sind zu nennen als balladenartige politische Gedichte: „Hutten" (S. 361), „Der Minister" (S. 375), „Prinz Reiner" (S. 454). Unter Rudolf Gottschalls „Gedichten" (Hamburg 1849) fand ich folgende: „Die Flucht des Kaisers" (S. 160), „Der irrende Ritter" (S. 169), „Metternichs Triumph" (S. 179), „Robert Blum", unter Gottfried Kinkels Gedichten jedoch keines, das einigermaßen dem Wesen einer (sozialen) Ballade entsprochen hätte. Von Ludwig Pfaus politischen Gedichten sind etwa zu erwähnen: „Robert Blum" und

„Zum 18. März". Von Lenau: „Am Grabe eines Ministers". Von Eduard von Bauernfeld: „Bettlerlied", „Proletariers Unmut", „Zollverein", „Die Reichsversammlung der Tiere", „Der politische Wandrer", „Frühlingslied der Gutgesinnten", „Das Leben ein Tanz", „Genesis der Revolution" u. a. (vgl. „Gedichte" 2. Aufl. Leipz. 1856). Von Johann Gabriel Seidl: „Der König und der Landmann", „Der Falschmünzer", „Das Blumenmädchen", „Der Bettelknabe", „Armenball" (vgl. J. G. Seidls ausgewählte Werke, herausgegeben von Dr. Wolfgang v. Wurzbach, Leipzig). — Von anderen österreichischen Dichtern kommen in Frage: Moritz Hartmann mit künstlerisch feinen und originellen politischen Gedichten in der „Reimchronik des Pfaffen Maurizius" (1849), von denen jedoch keines als ausgesprochene Ballade bezeichnet werden kann; Karl Beck — „Nächte", „Gepanzerte Lieder", Leipzig 1838, „Lieder vom armen Mann", Leipzig 1846, „Gedichte", Berlin 1846, unter letzteren das bekannte sentimentale Gedicht: „Knecht und Magd", das der straffen Struktur der Ballade durchaus entbehrt, und die kecke flotte Ballade „Das rote Lied", S. 270. — Die Gestaltungskraft dieser und anderer Dichter der Zeit erschöpft sich vielfach in Epen und Verszählungen, in denen nach dem Muster der lyrisch-epischen Zyklen Lenaus („Savonarola", „Albigenser") kulturelle und liberale Ideen in großen historischen Stimmungsbildern dargestellt werden. Vgl. z. B. Alfred Meißners „Ziska".

Das kleine politisch-satirische Gelegenheitsgedicht, das alle möglichen Tageserscheinungen, auch geringfügiger Art, durchsiebt und durchhechelt, wurde namentlich von Hoffmann von Fallersleben gepflegt. Ich habe an andrer Stelle betont, daß Hoffmann vielleicht imstande gewesen wäre, die kleine liedartige politische Ballade — im Sinne Bérangers — in Deutschland heimisch zu machen, wenn er es fertig bekommen hätte, sich zu konzentrieren. Leider hat er sein Talent, das freilich von vornherein einer ausgesprochenen Eigenart entbehrt, in vielen kleinen und kleinlichen Zeitgedichten verzettelt und vergeudet. Wenige von diesen Gedichten sind es wert, für die Nachwelt aufbewahrt zu werden, wenige muten heute noch witzig und satirisch an und kaum eines hat einen besonderen künstlerischen Wert.

Die meisten wirken banal, nichtssagend in Form und Inhalt. Nur der gefällige Rhythmus, eine gewisse bänkelsängerische flotte und volkstümliche Diktion läßt einzelne dem Ton der satirischen Ballade, etwa Bérangers, nahe kommen.

Aus Ovids Metamorphosen.

Es flickt ein Schneider ein Gewand
Für eine Majestät,
Und wie er's hält in seiner Hand
Und in den Falten späht:
O Wunder, Wunder! was schaut heraus?
Eine Laus, eine Laus, eine königliche Laus.

Der Schneider hüpft vor Freud' empor,
Sieht sie mit Wollust an,
Und holt sein Messer flugs hervor,
Und ach! was macht er dann?
O Wunder, Wunder! er spaltet sie,
Spaltet sie, spaltet sie, dieses königliche Vieh.

„Die eine Hälfte bleibet mir
Von dieser Königslaus:
Es stecket so viel Blut in ihr,
Ein Fürst wohl wird noch draus."
O Wunder, Wunder! er speist sie geschwind,
Und er wird, und er wird, wird ein fürnehm Fürstenkind.

Da fragen die Gesellen ihn:
„Was aber kriegen wir?"
„Die andre Hälft' ist euch verliehn,
Das ist genug für vier.
O Wunder, Wunder! aus der halben Laus
Kommen noch, kommen noch fünfthalb Grafen wohl heraus."

Der Lehrjung' sah sich alles an:
„Herr Meister, sagt mir jetzt,
Hier, seh' ich, kriegt ja jedermann,
Was krieg' ich denn zuletzt?"
„O lecke, lecke das Messer rein,
Und du wirst, und du wirst 'n schlechter Edelmann noch sein!"

Viel origineller, persönlich und auch künstlerisch bedeutender ist ein anderer sehr bekannter Volksdichter der Zeit: Adolf Glassbrenner. Leider hat auch er sich in seinen vielen politischen Tagesschriften und Pamphleten, in tausend Kleinigkeiten für Zeitschriften und Zeitungen zersplittert und seine originellen Talente im Dienste des vulgären politischen Witzes aufgebraucht. Seine Gedichte sind gewiß charaktervoller, kräftiger und darum poetischer und volkstümlicher in Stil und Stimmung als die Hoffmanns, und man möchte fast sagen, daß durch die pikante oder hanebüchene Possenreißerei ihnen ein gut Teil ihres eigenartigen Wesens verliehen ist, aber auch hier wird leider die politische Poesie durch die prosaische Politik gar oft unterbrochen, und ein brüchiges Werk ist kein Kunst-

werk. Was ich so gern zwischen allen diesen vielen Gedichten der deutschen Revolution gefunden hätte: wirklich soziale und politische Balladen, mit flotter Verve hingeschrieben, rhythmisch sicher und zugleich plastisch anschaulich gestaltet, gleichviel wie der Ton, wie der Inhalt sein mag, ob ernst, ob satirisch, ob höchst polemisch, ob hanebüchen grob, ob zynisch, boshaft, unanständig usw., wenn die Eigenkraft nur da wäre, wenn es nur Poesie wäre — leider fand ich den Typus dieser Ballade, man kann auch hier von einem Urtypus reden, nirgends; immer mußte ich mich mit Kompromissen begnügen, mit Gedichten, in denen der Ton der Ballade vorzuklingen scheint oder eine gewisse gedrungene Anschaulichkeit das betreffende Gedicht über die Sphäre der rein deskriptiven oder reflexionären Poesie hinaushebt. Und so ist es auch wiederum bei Adolf Glasbrenner. Vgl. „Gedichte" von Adolf Glasbrenner, vierte vermehrte und verbesserte Auflage, Wien o. A. e. J., Herm. Markgraf (ursprünglich 1844 unter dem Titel „Verbotene Lieder eines norddeutschen Poeten", Bern, Jenni & Sohn), vgl. ferner die satirische epische Dichtung „Neuer Reinecke Fuchs", Leipzig 1846, und „April! Ein Gedicht. Den Deputierten des ersten preußischen Reichstags gewidmet", Hamburg 1847. — Auch von diesem Dichter will ich ein charakteristisches Gedicht wiedergeben und zwar eins, das man bereits ein Kouplet nennen kann, um zugleich auch diese Spielart des vulgären Liedes und der vulgären Ballade zu illustrieren, soweit sie als Dichtung in Frage kommt.

Variationen zum Leierkasten.

Guter Mond, du gehst so stille
Über Deutschlands Fluren hin!
Vetter Michel rückt die Spille,
Greift dem Weibchen unter's Kinn,
Nimmt das Amtsblatt, streckt die Glieder
Und spricht gähnend: 's ist schon Zehn!
Morgen kochst du Klöße wieder;
Laß' uns jetzt zu Bette gehn!

Guter Mond, du gehst so stille
Über Deutschlands Fluren hin!
Doktor Vos legt ab die Brille,
Denkt des Tages Hochgewinn:
Einer Ode von Horazen
Gab er neuen Kommentar!
Froh bringt er, nach den Strapazen,
Morpheus nun sein Opfer dar.

Guter Mond, du gehst so stille
Über Deutschlands Fluren hin!
Vor der alten Hauspostille
Sitzt die fromme Kupplerin;
Von Theater-Liebsgeschichtchen
Kehret heim der Intendant;
Drüben ist das Dreierlichtchen
Beim Studenten abgebrannt.

Guter Mond, du gehst so stille
Über Deutschlands Fluren hin!
Des Ministers jüngster Wille
Zeugt von höchst loyalem Sinn:
Hundert Schriften sind verboten,
Sagt das neue Abendblatt;
Auch find't künftighin bei Toten
Nur zensiertes Reden statt.

Guter Mond, du gehst so stille
Über Deutschlands Fluren hin!
Seine Durchlaucht liest Pasquille
Auf Höchstihre Buhlerin;
Dafür macht er null und nichtig,
Was die Stände woll'n und tun;
Denkt noch der Parade flüchtig,
Und geruhet dann zu ruhn.

Guter Mond, du gehst so stille
Übers stille Deutschland hin!
Zirpen hört man schon die Grille;
Stumm ist jeder Lebenssinn.
Selbst die Orgeltöne rasten,
Weil ihr Herr nicht drehen will,
Und der deutsche Leierkasten
Steht auf ein'ge Stunden still.

Im Anschluß hieran möchte ich bemerken, daß ich das unermeßliche Gebiet des neuzeitlichen kunstmäßigen und gewissermaßen berufs- und zunftmäßigen Couplets, also das allbekannte vulgäre Lied der Volkstheater und Variétébühnen, nicht in diese Betrachtung mit einschließe. So interessant es sein mag, in diesem Gebiete Enklaven der Ballade zu entdecken — und ich bin überzeugt, daß man in diesem großen Material auch Wertvolles findet —, so habe ich dies dennoch nicht versucht aus dem einfachen Grunde, weil dieses große Material ein besonderes Studium und zunächst wahrscheinlich eine besondere Sammlung und Sichtung, soweit es möglich ist — denn vieles davon ging mit dem Tage unter —, erfordert.* Es mag hier genügen, auf diese Zusammenhänge hingewiesen zu haben. Recht eigentümlich scheint mir das politische Couplet sich erst seit den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts entwickelt und herausgemacht zu haben. Seine Stammväter sind Bänkelsang, Singspiellied, Volksarie und Pamphlet. Was ich gelegentlich von kunstmäßigen Couplets jener Zeit (seit 1840) gelesen, etwa die in der späteren Zeit sehr beliebten von David Kalisch und ähnlichen Dichtern, hat mich freilich recht dürftig angemutet. Zur Charakteristik dieser Gattung möge folgendes Gedicht von Kalisch dienen:

* Einen Literaturnachweis findet man in dem Schlußkapitel „Ungenannte und pseudonyme Dichter, in Versen abgefaßte Flugblätter, Volks- und Zeitungsstimmen", zu Petzets oben angegebenem Werk „Die Blütezeit der deutschen politischen Lyrik" (S. 485 ff.).

Makulaturlied.
(Aus: Junger Zunder, alter Plunder.)

Einst war ich ein Dichter beliebt und bekannt,
Ich ward mit den Männern des Tages genannt.
Doch die Zeit ist vorbei und wie ich gestrebt,
Die Welt meint, ich hätte mich längst überlebt.
So wandl' ich nun 'rum jetzt zwar sehr rococco,
Doch mein Geist ist noch frisch und mein Herz ist noch froh.
Ist jetzt auch von dem, was ich schrieb, keine Spur! —
'S wird alles im Leben ja Makulatur.

Im Zeitalter, das man das gold'ne genannt,
Da war kein Druck, kein Papier noch bekannt.
Die Verfassung, die Moses den Juden spendiert,
Hat er vom Berg Sina in Stein oktroyiert;
Auch jetzt giebts Verfassungen viel, groß und klein,
Die sind von Papier, nicht wie damals von Stein,
Da denkt man in C-Moll und singt in As-Dur!
'S wird alles im Leben einst Makulatur. usw.

Die erste Versammlung aus direkter Wahl,
Wie macht sie hier und im Land nicht Skandal,
Was einer gesprochen, es kam gleich zum Kauf.
Es lasen's die Leute und jauchzten laut auf!
An den Ecken Plakate: Berlin es geht los!
Berlin proviantier Dir, Berliner seid groß!
Die Bürgerwehr kämpft bis auf den letzten Tambur:
S' wird alles im Leben einst Makulatur.

Dagegen möchte ich auf das sog. historische Volkslied der Zeit, das übrigens bisweilen ebenfalls einen koupletartigen Charakter zeigt — hier ergeben sich ja zeitliche Beziehungen von selbst —, etwas näher eingehen, immer natürlich von dem Gesichtspunkte der Ballade aus. Gleichzeitig mag dieser kurze Exkurs dazu dienen, an einem zeitlichen Ausschnitt aus dem großen Gebiete des neuzeitlichen „historischen Volksliedes" zu zeigen, inwieweit auch hier Balladenartiges und speziell die soziale und politische Ballade sich manifestiert.

Eine Sammlung der historischen Volkslieder auch dieser Zeit hat Freiherr Franz Wilhelm von Ditfurth veranstaltet (vgl. den Band „Die historischen Volkslieder von 1815 bis zur Gründung

des Nordbundes 1866", Berlin 1872). Ich habe schon vorhin betont, daß ich auf die nationale und kriegspolitische Lyrik, auf die sich das Thema nicht bezieht, nicht eingehen kann. Ich nehme ferner auch hier — im Anschluß an den Zusammenhang — nur den Abschnitt heraus, der speziell die Lieder der Revolutionszeit enthält.*

---

* Über die Literatur und die niedrigste Art dieser „Volkspoesie" vgl. Petzet a. a. O. S. 491 ff. — „Mit dem Jahre 1848 schwillt die Masse der namenlosen und sich unter allerlei angenommenen Namen verbergenden politischen Verseschmiede zu einer Sturmflut an. ... Die versifizierten Schilderungen, Betrachtungen, Beurteilungen, Verherrlichungen, Verspottungen, Entstellungen, Parodierungen der Zeitereignisse, sowie die rhetorischen, pathetischen, dithyrambischen, kritischen und noch mehr unkritischen Geistes- und Herzensergießungen in mehr oder minder gelungenen oder mißlungenen metrischen Formen würden gesammelt für sich allein Bände füllen. — Für die Wiener Revolutions- und Reaktionspoesie des Jahres 1848 liegt in dem „Wiener Parnaß" des Freiherrn von Helfert ein reichhaltiges Sammelwerk vor. — Die Berliner politische Lyrik des Sturmjahres ist in der „Berliner Revolutionschronik" von Ad. Wolff wenigstens in ihrem Hauptcharakter in orientierender Weise geschildert. Hans Blums Jubiläumswerk „Die deutsche Revolution 1848—1849" liefert eine ähnliche Information für ganz Deutschland und gibt unter einer größeren Anzahl vollständiger Texte von Aktenstücken der revolutionären Bewegung auch einige versifizierte im Wortlaut wieder.

Eine ungemein zahlreiche Sammlung von Flugblättern, auch anonymen poetischen, aus der Berliner und preußischen Volksbewegung hat ein Berliner Arzt Dr. George Friedländer in langjährigem Eifer angelegt und bei seinem Tode der Reichshauptstadt vermacht, die das wertvolle Geschenk in einer besonderen Abteilung ihrer Magistratsbibliothek (Berlin, Zimmerstraße Nr. 90) zur Benutzung aufgestellt und letztere durch einen gedruckten Katalog erleichtert hat. Dieser Katalog bietet schon durch die Titel und Zitate der Einzelblätter einen wertvollen Beitrag zur Kennzeichnung jener massenhaften Druckschriften, und für die ungenannten Poeten gilt das gleiche wie für die genannten. Auch ein Aufsatz von Arend Buchholz in der „Deutschen Rundschau" von 1898 über „die Literatur der Berliner Märztage" von 1848 charakterisiert den Aufschwung, den in jenen stürmischen Tagen neben der volkstümlichen Beredsamkeit in Wort und Schrift, insbesondere der Journalistik und dem Plakatwesen, auch die politische Lyrik in Berlin genommen hat. Aus vielen hundert Quellen, schreibt der Verfasser, hat sie gerieselt: Revolutions- und Barrikadenlieder, Elegien und Jubelgesänge, Oden und Liederkränze, Rückblicke und Hoffnungen, Kapuzinerpredigten und Konstablerlieder, Totengesänge und Verbrüderungsakte:

Auch diese „historischen Volkslieder“ sind zumeist liedartig reflexionär, in einem ziemlich prosaischen nüchternen und vulgären Stil gehalten. Nur wenige wirken balladenartig. Als solche nenne ich „Die belgische Revolution“ (25.VIII.1831), „Koseritz“ (3.IV.1833) — das Lied von der Meuterei des württembergischen Offiziers Koseritz, „Der Zollverein“ (1834), „Attentat auf Ludwig Philipp“ (28.VII.1835), „Die Binsgauer auf der Rockfahrt in Trier“ (18.VIII.—16.X.1844; das bekannte Studentenlied „Die Binsgauer wollten wallfahrten gehn“), „Lolas Abschied“ (16. III. 1848; Spottlied auf die bekannte Tänzerin Lola Montez, die Freundin König Ludwigs I. von Bayern), „Das Treffen bei Kandern“ (20. IV. 1848; Niederlage der Schar des bekannten Revolutionärs Hecker), „Das Guckkasten-Lied vom großen Hecker“ (1848), „Einzug des Erzherzogs Johann als Reichsverweser in Frankfurt a. M.“ (11. VII. 1848), „Auerwalds und Lichnowskys Ermordung“ (18.VII.1848), „Struwe's Einzug in Lörrach (21.—24. IX. 1848), — es folgen dann bei Ditfurth die Lieder auf die Kämpfe um Schleswig-Holstein (1849 ff.), die ich aus dem oben angegebenen Grunde übergehe. Eine Fülle von Kriegsliedern aus den Jahren 1866 und 1870/71 bieten weiter Ditfurths entsprechende Sammlungen. Das sozial-politische Lied scheint seitdem mehr und mehr im Volke verstummt zu sein und dem Kouplet der Sing- und Konzerthallen Platz gemacht zu haben.

Ich will, um den Stil dieses immerhin interessanten Volksliedes der Revolution zu illustrieren, hier eins von den balladenartigen Liedern mitteilen. Man wird sehen, daß es in der Tat Bänkelsängerballaden mit den ausgeprägten vulgären, doch nicht stillos wirkenden Manieren ihrer Gattung sind.

---

alle möglichen Arten von Märzpoesien wurden in Berlin in den Straßen feilgeboten. Der meistbesungene Tag war der 18. März, und am Beerdigungstage der Märzkämpfer ist aus den Reihen der hauptstädtischen Einwohnerschaft eine ganze Anzahl Gedichte erschienen, die während des Zuges zum Friedrichshain und an den Gräbern reißenden Absatz fanden. Die leidenschaftliche Feier der Toten und die Klage um sie klingt immer wieder in die Hoffnung aus, daß die „erschlagenen Brüder“ „für die Freiheit gestorben sind“; das „Weltgericht werde ihren Taten Kränze flechten“.“

Struwes Einzug in Lörrach.

1. Als Struwe ist kommen nach Lörrach hinein,
:,: Ging er gleich aufs Rathaus und fing an zu schrein. :,:
2. „Ihr Leute, jetzt bring ich die wahr' Republik,
:,: Die Freiheit und Wohlstand und ewiges Glück! :,:
3. Ich sag' euch: kein' Steuern und Lasten gibt's mehr,
:,: Kommt all' miteinander jetzt zu mir daher! :,:
4. „Die Fürsten, Soldaten und all' ihr Gesind,
:,: Die jagen wir fort jetzt, ich und der Blind. :,:
5. Wir leben in Freuden und herrlicher Ruh —
:,: Das bring ich, und noch viel Bessers dazu!" :,:
6. Die Leut' aber standen ganz still und stumm,
:,: Und wagten sich kaum zu schauen um. :,:
7. Drauf gab er gleich alle Gefangne los,
:,: Beamte und Richter aber unter Riegel und Schloß. :,:
8. Die Kassen, die nahm er doch selber zur Hand,
:,: Und machte sich gut mit ihnen bekannt. :,:
9. Drauf sprach er zu seinen Leuten: „Geht hin,
:,: Und macht es im Lande nach unserm Sinn!" :,:
10. Und seine schwarze Bande, die zog umher,
:,: Und raubte und plünderte alles leer. :,:
11. Gesunde und Kranke mußten mitziehen gar,
:,: Bei Totschießen Strafe, unter die Freischar. :,:
12. Sie kamen nach Schliengen, Schopfheim und Kandern,
:,: Nach Schönau und Todtnau, und vielen andern. :,:
13. Die Bahnzüg' und Postwäg'n hielten's überall an,
:,: Plünderten und preßten Weib und Mann. :,:
14. Am 24. September darauf
:,: Da kam Herr Struwe auch vor Stadt Stauf. :,:
15. Mit einer roten Fahn' und etlich tausend Mann,
:,: Zwei alten Kanonen, zog er ein alsdann. :,:
16. Alle Glocken mußten zusammen läut'n,
:,: Des Statthalters seine Ankunft zu bedeut'n. :,:
17. Die ganze Schar, die sah aber aus,
:,: Als käm sie grad aus dem Spittelhaus. :,:
18. Madam Struwe, in einem geraubten Wagen,
:,: Zog auch mit ein, von vier Pferden gezogen. :,:
19. Sie hatte Pistol'n und Säbel zur Seit',
:,: Guckt mit der Lorgnette ganz gnädig auf die Leut'. :,:
20. Herr Struwe stieg wieder auf's Rathaus sogleich,
:,: Und rief da aus sein Himmelreich. :,:

21. Dann ließ er schlagen das Taufbuch auf,
:,: Alle Männer bis 40 Jahr mußten mit seinem Hauf. :,:
22. Auch nahm er selbst wieder die Kassen in Hut;
:,: Das war eine Kunst, die verstund er gut. :,:
23. Indem kommt aber eine schlimme Post,
:,: Daß er sich eilig rüsten mußt. :,:
24. General Hoffmann, der kam ja schon anmarschiert,
:,: Der gar nicht lange erst vexiert. :,:
25. Da ließ er schnell Barrikaden bau'n,
:,: Es war den Soldaten nicht recht zu trau'n. :,:
26. Die Brücke auch über den Neumag'n,
:,: Die mußte man ganz geschwind abtragen. :,:
27. Die Gärten und Häuser vor der Stadt,
:,: Er auch mit Schützen besetzet hat. :,:
28. General Hoffmann kommt da von oben schon an,
:,: Zum Sturm daher mit seinen Kolonn'. :,:
29. General Gayling aber mit seinem Korps,
:,: Der eilt auch schon von unten hervor. :,:
30. Da hört man es hüben und drüben knall'n,
:,: Und Tote von beiden Seiten fall'n. :,:
31. Das fuhr Herrn Struwe in seinen Mag'n,
:,: Er konnt die Pillen nicht wohl vertrag'n. :,:
32. Er eilte mit seiner Madam hinweg,
:,: Und ließ seine Freischaren stecken im Dreck. :,:
33. Die aber, die rissen auch bald aus,
:,: Ein jeder sucht, wie er komm' nach Haus. :,:
34. Doch als Herr Struwe nach Wehr hinkam,
:,: Ward er gefangen samt seiner Madam. :,:
35. Man bracht ihn nach Schliengen. Alles Volk schrie umher:
:,: Schlagt tot ihn, der uns gedrangsalt so sehr! :,:
36. Das Militär, das er wollt erschieß'n,
:,: Mußt wehr'n den Leuten, daß sie ihn nicht zerriss'n. :,:
37. Jetzt sitzt er in Müllheim, und schießt man ihn tot,
:,: So hat er, was er uns hat angedroht. :,:

*

Noch einmal auf die Zeit der deutschen Revolution zurückblickend, will ich jene Dichter nicht vergessen, die als Gegner der Revolution auf Seite der „Royalisten“ standen. Zu ihnen gehört insbesondere der „der Armee und der altpreußischen Tradition ergebene“ George

Hesekiel (Redakteur der Kreuzzeitung), dessen vaterländische Lyrik nicht einer gewissen herben „preußischen" Eigenart entbehrt. Hesekiel ist auch als Balladendichter nicht zu übersehen. Als politische Balladen kämen etwa die Gedichte „Der Prinz von Preußen", „General von Wrangel" und „Was der König hat" in Frage (man findet sie bei Petzet). Unbedeutend als politische Lyriker sind Ludwig Rellstab, Wilhelm Meinhold, Eduard Tieffenbach u. a. Christian Friedrich Scherenberg, der Dichter „preußischer" kriegsgeschichtlicher Epen, ein origineller Stilist, — vgl. „Ligny" 1846, „Waterloo" 1849, „Leuthen" 1852, „Hohenfriedberg" 1869 — sei wenigstens genannt. Ebenso kann in diesem Zusammenhang Theodor Fontane erwähnt werden, dessen Balladen „Der alte Dessauer", „Der alte Derfling" u. a. Ende der vierziger Jahre entstanden und zum ersten Mal publiziert worden sind. Seine weitere patriotische Balladendichtung, „Tag von Düppel" usw., gehört einer späteren Zeit an.

Einer der schärfsten Gegner der Revolution und des Liberalismus war bekanntlich der schlesische Dichter Moritz Graf v. Strachwitz. Mit außerordentlich temperamentvollen Versen geißelt er die träge, von Ideen und Träumen bewegte, doch tatenlose Zeit und nicht mit Unrecht die papierne Kühnheit der Freiheitsdichter. Für die soziale Ballade kommt Strachwitz nicht in Frage.

Auch Geibel stand bekanntlich nicht auf Seite der Revolutionäre, seine politischen Ziele waren andere, waren rein nationale. Seine „Zeitstimmen" (1841) enthalten wohl einige in weiterem Sinne als Balladen zu bezeichnende Zeitgedichte, wie „Der Alte von Atten", „Das Negerweib", „Barbarossas Erwachen", „Der junge Tscherkessenfürst", jedoch keine sozialen Balladen im Sinne dieser Abhandlung. Dasselbe läßt sich von den späteren Zeitgedichten sagen, die man in den verschiedenen Bänden der „Gesammelten Werke", Stuttgart 1888, findet.

Hebbel — der literarische Gegner Geibels — stand ebenfalls der Revolution sehr kritisch gegenüber, einige Epigramme sprechen dies deutlich aus. Der hohe Wert seiner Balladen, von denen manche einen gewissen sozialen Einschlag hat — vgl. „Vaterunser", „Das

Bettelmädchen", „Das Korn auf dem Dache", „Ein Dithmarsischer Bauer", insbesondere „Herr und Knecht", „Der Ring" —, ist nicht in sozialen sondern in psychologischen und ethischen Motiven zu suchen.

Auch andere namhafte Balladendichter der Zeit, wie ich im Anschluß hieran bemerken will, haben für die soziale Ballade keine Vorliebe und Aufmerksamkeit gehabt. Die Balladen der Droste-Hülshoff, die etwa in Frage kommen könnten, wie die Räuberballade „Der Geierpfiff" und die großartig konzipierte und wie alle Balladen dieser Dichterin in einem suggestiven echten Balladenstil gehaltene: „Der spiritus familiaris des Roßtäuschers" behandeln, wie die Hebbels, psychologische und ethische Motive.

Von Conrad Ferdinand Meyers Balladen könnten wegen eines gewissen sozialen Milieus oder Gedankens etwa „Venedigs erster Tag" und „Bettlerballade" erwähnt werden.

Dagegen hat sich der andre große Schweizer Dichter Gottfried Keller an der politischen Dichtung sehr rege beteiligt. Seine Zeitgedichte gelten allerdings in der Mehrzahl seinem engeren Vaterlande, sie verkünden jedenfalls sehr deutlich seine republikanische Gesinnung. Als soziale Balladen sind vornehmlich zu erwähnen und wegen ihres freien und künstlerisch feinen Stiles hervorzuheben „Der Kürassier" und „Frau Michel", die in einer ihren sozialen und politischen Charakter noch mehr betonenden älteren Fassung in der Sammlung „Freiheitsklänge", München 1896, Verlagsgesellschaft „Münchener Freie Presse", mitgeteilt werden. Zur Seite ist diesen charaktervollen Balladen die kleine, im flotten Stil der sozialen Chanson gehaltene: „Jesuitenzug" (1843) zu stellen. In der Ballade „Frau Michel" wird das Thema vom deutschen Michel originell und humoristisch variiert. Hierbei möchte ich dieses Thema selbst — die satirisch-komische Darstellung Deutschlands in der bekannten Maske des „deutschen Michel" — als ein beliebtes Balladenthema hervorheben. Von den Allegorien und Balladen über dieses politisch-nationale Motiv erwähne ich als besonders gelungene außer Kellers Gedicht: Simrocks „Michel unter den Räubern" und Julius Sturms „Ein deutscher Postillion".

*

Der epigonale Charakter der deutschen Lyrik nimmt seit den fünfziger Jahren immer mehr zu. Auch die soziale Lyrik verflacht und versandet allmählich, wie ich schon oben bemerkte, und fristet ihr Dasein hauptsächlich in den politischen Witzblättern („Kladderadatsch“, „Fliegende Blätter“ u. a.).

Tonangebend ist eine Zeitlang die sog. Münchener Schule gewesen. Dieser Schule — man kann sie so nennen, da ein bestimmtes Kunstprinzip, das Prinzip der schönen Form, für ihre Anhänger maßgebend ist — gehörten auch Persönlichkeiten an wie Geibel, Hermann Lingg, Julius Grosse, Heinrich v. Reder, Leuthold. Aber grade dem Wesen dieser Kunstrichtung widerstrebte die politische Dichtung. Nur wie zufällig mischt sich in diese Lyrik bisweilen ein sozialer Klang. Soziale oder politische Balladen habe ich fast gar nicht zwischen den Gedichten dieser und verwandter Dichter gefunden. Geibels „Heroldsrufe“, die Zeit von 1849 bis 1871 umfassend, enthalten keine sozialen oder politischen Balladen. Das Kriegsbild „Der Ulan“ sei hierbei nur erwähnt. Bei Leuthold, Julius Grosse u. a. habe ich ebenfalls keine sozialen Balladen gefunden.

Dagegen sind von Hermann Lingg, der stärksten Persönlichkeit dieses Kreises, einige soziale Bilder und balladenartige Dichtungen erwähnenswert. In der Sammlung „Gedichte“, 3. Aufl. 1874, findet man u. a. wiederum das alte Zigeunermotiv (S. 195) behandelt, das auch der romantischere Geibel neben dem von dem „Fahrenden Schüler“ gern verwertet hat. Andere sozial gestimmte Dichtungen Linggs sind „Der Geächtete“ (S. 197) und die „Verschollenen“ (S. 354, Auswanderermotiv). Die Sammlung „Schlußrhythmen“ (1901) enthält die sozialen Stimmungen „Verschüttet“ und „Die elektrische Kraft“. Alle diese Gedichte sind recht abstrakt und epigonenhaft im Ton. Bemerkenswert jedoch ist ein sprachlich eigenartiges Gedicht Linggs „Die großen Städte“, in dem zum ersten Male in einer großzügigen Allegorie und balladesken Fassung das Wesen der Großstädte dargestellt wird. Ich entnehme das originelle Gedicht, das ich hier festhalten möchte, der modernen Anthologie „Im steinernen Meer“ (Großstadtgedichte, ausgewählt von Oskar

Hübner und Johannes Moegelin, Buchverlag der Hilfe, Berlin, 1910), die es in passender Weise einleitet.

Die großen Städte.

Die großen Städte schleppen
durchs Meer und über Steppen
sich fort, und ihren Fluch,
sie haben ihre Narren
und hinter sich Erstarren
und Schutt und Leichentuch. usw.

Die großen Städte raffen
die Welt an sich und schaffen
sich Raum von Land zu Land,
sie sind die Völkerzwinger
und sind die Fackelschwinger,
des Aufruhrs erster Brand.

Sie schaun die letzte Blöße,
das Grab von jeder Größe,
das Elend und die Pracht.

Sie sind die Totenstille
in Tower und Bastille
und sind die Straßenschlacht.

Sie wären Höllen, wären
nicht Tage, die verklären,
und Werke, die bestehn,
in ihnen sehn Befreier
und Denker ihre Feier
von Jahr zu Jahr begehn.

Inmitten des Getöses
sind Kreise, denen Böses
und Lüge nimmer naht.
Hart an der Stürme Toren,
vom Geist der Zeit beschworen,
erwächst die große Tat.

Heinrich v. Reder — Bayer von Geburt und wie Lingg ein charaktervoller Poet, der in den achtziger und neunziger Jahren sich noch gern den Modernen angeschlossen hat — hat freilich keine sozialen Balladen hinterlassen; unter seinen markanten skizzenartigen kleinen Gedichten — in der Form zumeist drei Vierzeiler — befinden sich jedoch auch soziale Stimmungen, deren Prägnanz oft von balladeskem Effekt ist.

Verfallen steht im Waldesgrund
am Saumweg eine Schmiede,
draus tönt nicht mehr der Hammerschlag
zum arbeitsfrohen Liede.

Nicht weit entfernt ragt in die Luft
ein lang gestreckt Gebäude,
dort walten im Maschinenraum
berußte Hammerleute.

Mit Nägeln aus der Dampffabrik
ward zu der Sarg geschlagen,
der den verarmten Hammerschmied
zu Grabe hat getragen.

Auch die Bauern- und Landsknechtlieder Reders sind hervorzuheben (vgl. die nach dem Tode des Dichters von Artur Kutscher

herausgegebene Auswahl: „Heinrich v. Reder, Gedichte“, München 1910, Verlag „Die Lese“); — ebenso die Zigeuner- und Vagantenlieder, die einer früheren romantischen Schaffensperiode des Dichters entstammen.

Die Vagantenpoesie erlebte noch einmal in dem Schaffen Joseph Viktor v. Scheffels eine lustige Auferstehung. Die realistische neuromantische Dichtung Scheffels bedeutet für jene Jahrzehnte eine ausgesprochene — und zwar volkstümliche — poetische Richtung. Sie war ein heller, wenn auch recht blechener Nachklang der alten romantischen und derben Studentenpoesie. Ihr poetischer Gehalt ist gering, ihr Humor zumeist flach. Sozialen Inhalts sind die Gedichte Scheffels keineswegs — man vgl. Gedichte wie „Bruder Wagehals“, „Irregang“, ich empfinde diese noch als die besten Scheffels —; aber ich erwähne sie als Fortbildungen des alten sozialen Motivs von den Vagierenden und Vogelfreien, den Elenden, d. h. den Landlosen. — Die spätere sog. Butzenscheibenlyrik, jene pseudoromantische, deutschtümelnde epigonale Richtung, ist hauptsächlich auf Scheffel zurückzuführen (Trompeter von Säkkingen). Sie klingt in den epischen und lyrischen Dichtungen Julius Wolffs und Joseph Lauffs aus, für die der gewiß frische und flotte, doch ebenso flache romantische Ton der Vagantendichtung in erster Linie charakteristisch ist. Der begabteste Vertreter dieser Richtung war Rudolf Baumbach, der einmal auch eine knappe soziale Ballade „Spuk in Ruhla“ gedichtet hat — mit den Schlußversen:

Am Feuer steht ein rußger Geist,
Der zorngemut das Eisen schweißt.

Den Wald durchbraust ein wildes Lied.
„Volk werde hart!“ So singt der Schmied.

Der nächtige Himmel blutig loht —
Gott schütz' uns vor der schweren Not.

(Vgl. „Thüringer Lieder“, 5. Tausend, Leipzig 1891.)

Selbstverständlich beteiligen sich an der sozialen und politischen Dichtung der fünfziger und sechziger Jahre auch noch die alten

Veteranen von 1848. Soziale Balladen freilich sucht man in den späteren Gedichten der Freiligrath, Hoffmann von Fallersleben, Prutz u. a. vergebens. In eigenartiger Harmonie vereinigten sich alle diese Dichter mit den rein nationalen und politisch neutralen Sängern, als der große Krieg von 1870/71 endlich die deutschen Stämme vereinigt hatte und Deutschland Kaiserreich wurde. Die Schlachten dieses Krieges boten natürlich der Balladenmotive genug; aber recht spärlich wurden sie in der Dichtung der Zeit verwertet. Obwohl diese Dichtung nicht zum Thema gehört, will ich die hervorragendsten, d. h. poetisch wertvollsten Kriegsballaden — wie an früherer Stelle die charaktervollsten der Griechen- und Polenlieder — wenigstens nennen, dies sind: Freiligraths „Trompeter von Vionville", Geroks „Rosse von Gravelotte", Geibels „Der Ulan" und die entsprechenden Dichtungen Fontanes, die freilich mehr Zeitstimmungen als Balladen sind. Fontanes Kriegs- und Zeitdichtung setzt übrigens schon früher, mit dem „Jahrestage von Düppel" (18. IV. 1865), ein, es folgen dann Stimmungen nach Motiven aus den Kriegen 1866 und 1870/71, weiter nach späteren Motiven Bismarck-, Kaiser Friedrich-Gedichte usw. — Die sog. historische Volksdichtung der Zeit findet man in der entsprechenden Sammlung von Ditfurth. Bei dieser Gelegenheit will ich nicht vergessen jener anderen, ebenfalls häufig balladenartigen Kriegsgedichte, die eigene Erlebnisse der Dichter schildern. Hier kommen namentlich Detlev v. Liliencron, dessen „Adjutantenritte", Patrouillengänge, Schilderungen des Lagerlebens und Schlachtstimmungen wohl die poetisch reizvollsten Kriegsgedichte der neueren Poesie sind, ferner Heinrich v. Reder und der schlesische Dichter Theobald Nöthig („Bei Gravelotte", „Auf dem Schlachtfelde von Mars la Tour") in Betracht.

Die eigentliche Lyrik der Zeit — nunmehr bereits der siebziger Jahre — verfiel ganz und gar dem Epigonentum und nahm mehr und mehr jenen bekannten langweiligen, sentimentalen und abstrakten Ton an, der nichts weniger als poetisch ist und m. E. recht eigentlich die Lyrik bei dem Lesepublikum in Mißkredit brachte — kein Wunder, daß dieses sich allmählich von der Lyrik abwandte und die Lektüre dichterischer Werke nicht als einen ästhetischen Genuß sondern als

eine langweilige Arbeitslast empfand, — kein Wunder, daß das eigentliche Wesen der Poesie gradezu in Vergessenheit geriet.

Dichter jener Zeit wie Rittershaus, Traeger, Roquette, Rodenberg und ähnliche vermochten die soziale Ballade nicht zu fördern.

*

Einige Dichter von eigener Individualität aus den siebziger und achtziger Jahren sind jedoch nicht zu übersehen. Zunächst einige österreichische Dichter von ausgesprochenem sozialem Empfinden. Von Hieronymus Lorm — „Gedichte", 4. Aufl., Dresden 1886 —, einem tief angelegten, pessimistisch bis zum äußersten empfindenden Dichter, der leider nicht die suggestive Kraft des originell geprägten Wortes besaß, nenne ich die Gedichte: „Der venezianische Bettler", „Der Kettenhund", „Der arme Mann", „Der Pferdeknecht" und „Zigeunerkind". Adolf Pichler, ein kernhafter Tiroler Dichter von vielseitiger Fruchtbarkeit, hat eine ganze Reihe sozial gestimmter Gedichte aufzuweisen. Vgl. insbesondere die Sammlung „Spätfrüchte", Leipzig 1896, die auch Gedichte aus früherer Zeit enthält, und hierin: „Der Achtundvierziger", „Dynamit" und „Der Dichter", dieses letzte wiederum das Motiv von dem Hunger leidenden Dichter behandelnd. Ihm zur Seite zu stellen ist ein anderer Tiroler Dichter: Hermann v. Gilm — eine vornehme Dichternatur von freiem sozialen Empfinden. Sein Zyklus national gestimmter Gedichte „Tiroler Schützenleben" muß hier erwähnt werden. Für sein tiefes humanes Empfinden sprechen balladenartige Gedichte wie „Das kranke Kind", „Ein Krankenbett", „Das Adoptivkind". Von seinen Jesuitenliedern darf eines, „Der Jesuit", neben dem Jesuitenlied von Gottfried Keller genannt werden. Ihm verwandt in der Betonung des Sozialen, in der männlich charaktervollen Empfindungsweise ist Stephan Milow („Im Strafhause" u. a.).

Ada Christen, eine Wienerin, ist besonders hervorzuheben. Ihre außerordentlich prägnanten, einfachen Gedichte zeugen von einem feinen Stilempfinden, sie haben bereits in ihrem suggestiven, den Eindruck des Selbsterlebten erzielenden Wesen ein ganz modernes Gepräge. Ich hebe ein charakteristisches Gedicht aus ihren Samm-

lungen heraus, das übrigens wiederum das Motiv von der Gefallenen, die sich selbst gerichtet hat, behandelt; vgl. die Ballade „Die Seufzerbrücke“ von Thomas Hood.

Am Teich.

Ich kenne dich, du schwarzer Teich,
Genau weiß ich den Tag,
Als eine Tote still und bleich
An deinem Rande lag;
Und als der Pöbel scheu und stumm
Sich langsam nahte dir
Und abergläubig, feig und dumm
Bekreuzte sich vor ihr;

Als eine Hand den schönen Leib
Mit Haken an sich riß —
Der rauhe Hauf das tote Weib
Ein gottverdammtes hieß. —
Das starre Antlitz, hold und bleich,
Schaut ich so manche Nacht;
In schwarzen Stunden, schwarzer Teich,
Hab oft ich dein gedacht.

Gern hat Ada Christen das Zigeuner- und Kunstreitermotiv behandelt, vgl. die „Vagabundenlieder“.

Auch bei Ferdinand v. Saar ist bereits der Übergang zu einem modernen Stilempfinden bemerkbar. Seine „Gedichte“ (2. Aufl., Heidelberg 1888), überall die Lebenslinien einer in sich gefestigten Persönlichkeit erkennen lassend, enthalten auch soziale Stimmungen — man kann sie nicht Balladen nennen, aber die Intensität der Stimmung und die Anschaulichkeit der Schilderung läßt sie doch balladenhaft — im Sinne der sozialen Ballade — erscheinen.

Der Ziegelschlag.

Weit gedehnte, öde Strecken,
schmutzig-gelbe Wassertümpel;
einsam ragt der Schlot des Ofens
über morsche Bretterschuppen.

Fahle Menschen, wie geknetet
aus dem fahlen Lehm des Bodens,
drin sie wühlen, treiben lautlos
Jahr um Jahr hier ödes Handwerk.

Füllen und entleeren Truhen,
mischen, treten, streichen, schlichten,
so des Backsteins ewig gleiche
Form verdrossen wiederholend.

Träge ziehn vorbei die Stunden;
aufgelöst in Staub und Hitze,
oder rings in Kot zerfließend,
scheint die Welt auch hier zu Ende.

Vgl. auch die Gedichte „Arbeitergruß“, „Das letzte Kind“, „Kontraste“, „Gesang der Armen im Winter“.

Nicht vergessen möchte ich ein kluges, satirisch soziales Gedicht von Ludwig Anzengruber — eine Fabelballade —: „Die Spinnen und die Fliegen“.

Diesen Vorläufern der Moderne in Österreich entsprechen einige ähnlich zu bewertende Dichter im Deutschen Reich. Von Martin Greif, der an erster Stelle zu nennen ist, sind mir jedoch keine sozialen Gedichte bekannt, ebenso keine von dem ganz anders gearteten Eduard Griesebach. Dagegen findet man bei Ernst Ziel soziale Balladen, wie z. B. „Die Zigeunerin", die Dirnenballade „Marinka" und die politische Allegorie „Schwarz-rot-golden" — eine Verherrlichung des Gedankens der politischen Freiheit in einer originellen Tiersymbolik. Auch die Gedichte Wilhelm Jensens und Heinrich Seidels enthalten soziale Bilder ernster und heiterer Art. In den „Winternächten" von Artur Fitger (Oldenburg, o. A. e. J.) fiel mir eine Reihe sehr anschaulich geschilderter sozialer Bilder, man könnte auch sagen: Charakterbilder auf; vgl. „Der Organist", „Das Perpetuum mobile", „Auf der Straße", „Janna Mullfuß", „Der Arzt". Aus demselben Buche erwähne ich noch den Zyklus „Lieder vom Mauergesellen" und „Gesang der Werkleute" (Bau des Tempels in Zion), der mit den Zeilen endet:

So sangen in Zion mit trotzigem Laut
Die Männer, derweil sie den Tempel gebaut,
Den Tempel des Höchsten, das heilige Haus . . .
Wann endet das Lied, wann klingt es aus?
Jahrhunderte kamen, Jahrhunderte flohn,
Wie die Väter gefallen, fällt heute der Sohn;
Wir bauen, wir fechten von Feinden umdreut
Und mischen mit Blut den Mörtel noch heut.

Von der bekannten Dichterin Carmen Sylva nenne ich „Weberlied" und „Schuhmacherlied", von dem badischen Balladendichter Heinrich Vierordt die soziale Ballade „Der Clown".

*

Man wird die erste Hälfte der achtziger Jahre als das Vorbereitungsstadium für die moderne Literatur bezeichnen können. 1884 erschien Bleibtreus „Lyrisches Tagebuch", 1885 Arno Holz' „Buch der Zeit", 1884 Liliencrons „Adjutantenritte", erst 1889 die „Gedichte" Liliencrons, 1891 „Der Heidegänger", 1891 Dehmels „Erlösungen".

An anderer Stelle — vgl. die Einleitung meiner Sammlung „Moderne Deutsche Lyrik“ (Reclams Universalbibliothek) — führte ich über den Beginn der modernen Lyrik folgendes aus: „Es ist und bleibt das Verdienst der Gebrüder Heinrich und Julius Hart, die ersten gewesen zu sein, die mit überzeugendem Pathos für eine Neubelebung der deutschen Literatur und für deren Emanzipation von aller konventionellen und abstrakten Darstellungs- wie herkömmlichen sentimentalen Empfindungsweise eintraten. Bereits im Jahre 1879 hatte Julius Hart eine Gedichtsammlung „Weltpfingsten“ veröffentlicht, in der sich ein neuer, kühner, optimistischer Geist und ein universales und idealistisches Empfinden in schwungvollen Rhythmen und originellen Bildern offenbarte. Das Evangelium der Menschlichkeit wurde in diesen Gedichten verkündet — im Gegensatz zur Tagespoesie, die in phrasenhafter und sentimentaler sogenannter Butzenscheibenlyrik aufging und andrerseits, in gedanklicher Beziehung, an einem falschen Idealismus krankte, dessen nivellierendem Einflusse auch das Publikum längst erlegen war.

Aber eigentlich unterschied sich die Dichtung der Harts nur inhaltlich von den Dichtungen jener Epigonen, die sie kritisch angriffen. Hiermit ist die ganze erste Periode der sogenannten modernen Poesie bereits gekennzeichnet. Auch die Conradi, Bleibtreu, Holz (im „Buch der Zeit“), Arent, Mackay, Henckell unterschieden sich in formeller Beziehung kaum von den Epigonen, die sie hart befeindeten. Sie gebärdeten sich nur temperamentvoller, leidenschaftlicher, persönlicher, ehrlicher als jene; originelle Künstler waren sie ebensowenig wie ihre Gegner. Ihre Bedeutung dürfen wir deshalb aber nicht verkennen. Eine neue Kunst schufen sie nicht, wohl aber zerstörten sie gründlich alles Morsche und Veraltete, sie reinigten die Bahn für die ihnen nachfolgende Generation. Sie wirkten bahnbrechend nur als starke Persönlichkeiten mit anscheinend neuen sozialen und ethischen Tendenzen. Die Individualität sollte sich ausleben und dies auch in der Kunst zur Darstellung bringen. An Stelle der alten Moral sollte das frei sich entwickelnde Ich treten. Die neue Zeit, der Zeitgeist sollte in der Poesie voll zum Ausdruck kommen. Neue Stoffgebiete erschlossen sie, sie entnahmen diese dem

realen, sichtbaren Leben, der Wirklichkeit, für die sie sich besonders begeisterten. So entstand auch in Deutschland der Naturalismus, und zwar zunächst der inhaltliche Naturalismus, eine Wirklichkeitskunst im besonderen Sinne der Zeit — denn was ist nicht wirklich? —, eine Wirklichkeitskunst, die mit Vorliebe das Großstadtleben, das Leben und Treiben in den Straßen, Fabriken, Hinterhäusern und Vorstädten, und den Menschen in ganzer seelischer Nacktheit darzustellen suchte. Verständlich ist es, daß das an sich Häßliche, Widrige und Niedrige, Absonderliche und Entartete noch mit besonderer Vorliebe von diesen Dichtern geschildert wurde; denn bisher war ja grade all dies dunkle und trübe Leben von der Kunst verabscheut worden."

Die soziale Poesie dieser Jahre unterscheidet sich im allgemeinen von der der vierziger Jahre — abgesehen von dem Inhalt, der ja jetzt wirklich ein sozialer geworden ist — nur durch eine um Nuancen anschaulicher wirkende und persönlichere Diktion. An sich geriert sich auch die neue soziale Lyrik recht abstrakt und reflexiv, also wenig anschaulich und eindringlich, obwohl sie zumeist Milieuschilderung ist. Sie wuchert empor wie ein wilder Garten, breit, massig, üppig, es wimmelt von Leben, groß und klein; die Fülle von Eindrücken, Anregungen, Gedanken, Persönlichkeiten ist als Gesamtbild überraschend, aber nimmt man jedes einzeln, so zeigt es sich zumeist recht gewöhnlich, unfein, farblos, unplastisch, nicht originell, kurz: stillos.*) Kein Wunder, daß man nur wenige soziale Balladen zwischen allen diesen pathetischen Tiraden, deskriptiven Stimmungen, naturalistischen Genrebildern usw. findet.

Bevor ich auf einzelne markante Erscheinungen eingehe, möchte ich an der Hand der schon erwähnten Anthologie „Das steinerne Meer" einen Überblick über die Motivenkreise der modernen sozialen Lyrik geben. Da es sich zumeist um Stimmungs-, Genre- und Charakterbilder u. dergl. handelt, werden die Typen

* Ein für die Zeit charakteristisches Gedichtbuch ist Adalbert von Hansteins „Menschenlieder" (Berlin 1887). In breiter Ausführlichkeit werden soziale Szenen geschildert; aber nichts fesselt. Wie ein langer Zug blutloser Schemen ziehen die Bilder vorbei.

der sozialen Ballade hier wiederkehren, jedoch in unvollkommenen balladenartigen Formen oder, wie ich schon hervorhob, nur in seltenen Fällen als ausgesprochene Balladen.

1. Der Typus der universalen Großstadtstimmung. Er zeigt sich zumeist in breiten reflexionären oder hymnenartig lyrisch hochgestimmten Formen. Musterbeispiele hierfür: Julius Harts Gedichte „Berlin“, „Auf der Fahrt nach Berlin“, Bruno Willes schöne visionäre „Entzauberung“, Karl Henckells „Am Brückenrande“, Clara Müllers „Im Vorort“, Wilhelm Arents „Fragment“, Reinhold Fuchs’ „Weltstadteinsamkeit“. Ein jüngerer Dichter, Ernst Schur, hat diesen Typus und dem der partiellen Großstadtstimmung ein ganzes Buch Gedichte gewidmet. Dieser Typus ist seiner Natur nach nicht balladesk. Daß ein origineller Dichter ihn auch liedartig suggestiv, ja balladesk gestalten kann, beweist Liliencrons

In einer großen Stadt.

Es treibt vorüber mir im Meer der Stadt
bald der, bald jener, einer nach dem andern.
Ein Blick ins Auge, und vorüber schon.
Der Orgeldreher dreht sein Lied.

Es tropft vorüber mir ins Meer des Nichts
bald der, bald jener, einer nach dem andern.
Ein Blick auf seinen Sarg, vorüber schon.
Der Orgeldreher dreht sein Lied.

Es schwimmt ein Leichenzug im Meer der Stadt,
querweg die Menschen, einer nach dem andern.
Einen Blick auf meinen Sarg, vorüber schon.
Der Orgeldreher dreht sein Lied.

2. Der Typus der partiellen Großstadtstimmung: das Straßenbild, Schilderung des Verkehrs im einzelnen usw. Die Form wird hier zumeist die des kleinen Stimmungs- und Charakterbildes sein. Musterbeispiele hierfür ebenfalls nach der Sammlung „Im steinernen Meer“ (Zyklus „Unterwegs“) sind: „Straßenbild“ von Börries v. Münchhausen, „Straße“ von Bruno Wille (ein stilvolles Gedicht, durchaus als soziale Ballade zu bezeichnen), „Straßenszene“ von Alberta v. Puttkamer, „Die Elektrische“ von Ernst

v. Wolzogen, „In der Pferdebahn“ von Ilse Frapan, „In der Pferdebahn“ von Gustav Falke, „Der Droschkengaul“ von Maximilian Fuhrmann, „Der Dienstmann“ von Friedrich Adler, „Das Laufmädel“ von Ernst v. Wolzogen, „Die kleine Zeitungsverkäuferin“ von Jakob Audorf und „Die Musik kommt“ von Liliencron. Man könnte auch diejenigen Gedichte hierhin rechnen, die z. B. ein Proletarier-Begräbnis schildern. Mit Ausnahme des Gedichtes von Bruno Wille „Straße“ kann keines der genannten Gedichte als Ballade angesehen werden.

3. Der Typus der Schilderung des Fabrikbetriebes, des Großbetriebes. Auch dieser wird sich wenig für eine balladenhafte Bearbeitung eignen. Es kommt hier darauf an, den modernen Fabrikbetrieb in seinen charakteristischen Details anschaulich zu schildern. Solche Gedichte sind „In der Fabrik“ von Börries v. Münchhausen, „Fabrikausgang“ von Clara Müller, „Arbeit“, „In der Fabrik“, „Feierabend“, alle drei von Hedwig Dransfeld (vgl. meine Sammlung „Moderne Deutsche Lyrik“).

4. Der Typus der Schilderung der Arbeit des einzelnen. Dieser Typus wird oft in ausgesprochener Balladenform erscheinen, es ist dann die Ballade der Arbeit. Musterbeispiele: „Der Steinklopfer“ von Karl Henckell, „Der alte Steinschläger“ von Richard Hamel, „Näherin im Erker“ von Karl Henckell, „Das Nähmädel“ von Maurice Reinhold v. Stern, „Der Arbeitsmann“ von Dehmel, „Lied eines Arbeiters“ von Alfred Mombert, „Oh! vitrier!“ von Walther Eggert Windegg. Mit der Arbeit hängt zusammen Arbeitsgelegenheit, Arbeitsverhältnisse, Koalitionsrecht usw. Vgl. die Gedichte „Auf dem Arbeitsnachweis“ von Ernst Preczang, „Der arbeitslose Proletarier“ von Otto v. Leixner, „Versammlung“ von Bruno Wille, „Der erste Mai“ von Ludwig Jacobowski.

5. Der Typus der Schilderung des Lebens des Arbeiters, des Proletariers: Armeleutemalerei, Hinterhauspoesie; Schilderung von Lebensschicksalen im einzelnen. Auch hier wird die Ballade — abgesehen von dem naturalistisch-impressionistischen Stimmungsbilde — am Platze sein, zumal es sich vielfach um bestimmte Schicksale handelt Ballade von der Not. — Vgl. die Gedichte „Die leidende Stadt“

von Bruno Wille (vielleicht als Ballade im impressionistischen Stile bemerkenswert), „Meine Nachbarschaft“, „Phantasus“ und „Nachtstück“ von Arno Holz, „Idyll“ von Johannes Öhquist, „Das arme Kind“ von Theodor Curti, „Das Ziehkind“ von Gustav Schüler, „Frau Sorge“ von Ludwig Jacobowski, „Wir sind die Saat“ von Otto Erich Hartleben, „Mitternacht“ und „Kinderbegräbnis“ von Hans Benzmann, „In der Weltstadt“ von Karl Woermann, „Die Amme“ von Pauline Schanz, „In der Morgue“, Gedichte von Julia Virginia und Gustav Schüler, „Der letzte Weg“ und „Die Grabsteine“ von Börries v. Münchhausen.

6. Der Typus der Schilderung des dunklen Sittenlebens der Großstadt, der Großstadtlaster, des Verbrechertums, des Dirnenlebens. In ihm erscheint der alte Typus von der Ballade der Vogelfreien, der Diebe und Dirnen wieder. Und zwar in besonders stilvoller Form — als Variétéstil, der eben kein anderer ist als der vulgär gewordene oder artistisch forcierte alte des volkstümlichen Verbrecherliedes, der Chanson, des Gassenhauers, des Couplets usw. Musterbeispiele hierfür sind: — man findet sie außer in der mehrfach erwähnten Anthologie „Im steinernen Meer“ in den Sammlungen: „Lieder aus dem Rinnstein“ von Hans Ostwald, Leipzig 1903, 1904, und „Die zehnte Muse“ von Maximilian Bern, Berlin 1902, —: Dehmel: „Im Spelunkenrevier“, „Venus Pandemos“, „Venus Bestia“ — alle in den „Verwandlungen der Venus“ —; John Henry Mackay: „Die Verstoßene“, „Die Verlorenen“; Karl Henckell: „Die Dirne“, „Die Engelmacherin“, „Das große Ungeheuer“; Franz Held: „Hundswut“; Scharf: „Der Verbrecher“; Liliencron: „Bruder Liederlich“, „Falschmünzer“; Adele Schreiber: „Dirnenlied“; Ernst v. Wolzogen: „Madame Adèle“ und „Ballade vom verkauften Assessor“; Frank Wedekind: „Das arme Mädchen“, „Ilse“, „Der Tantenmörder“, „Brigitte B.“; Erich Mühsam: „Amanda“ und andere parodische Balladen des Buches „Krater“ (siehe die Schlußseiten); Hans Hyan: „Die letzte Nacht“, „Frau Hartert“; Emil Nicolai: „Nur für Fremde“, „Ein Leben“, „Verkommen“; Franz Diederich: „Andacht im Kerker“, „Hinterm Zaun“; Martin Drescher: „Die Wölfin“, „Im Holzhof“; Else Lasker-Schüler:

„Ballade aus den sauerländischen Bergen“; Emanuel v. Bodman: „Der Invalide“; Margarete Beutler: „Die Kommenden“, „Am Wege“, „Vor der Polizeiwache“, „Sonntagsmorgen“, „Wiegenlied“. — Die interessanten Gedichte von den weniger bekannten Dichtern Hans Hyan, Emil Nicolai, Franz Diederich, Martin Drescher findet man in den „Liedern aus dem Rinnstein“ (hier in einem Anhang auch biographische und bibliographische Angaben über die Dichter).

7. Der Typus des reinen Zeitgedichts ist in der modernen sozialen Lyrik weniger vertreten, um so mehr aber das subjektiv gestimmte aggressive Gedicht von sozialistischer oder anarchistischer Tendenz oder von selbständigem individuellen Gedankeninhalt (vgl. insbesondere die Gedichtsammlungen von Julius Hart, Arno Holz, Karl Henckell, John Henry Mackay, Klara Müller). Die sozialdemokratische Parteilyrik zeigt im allgemeinen einen unkünstlerischen und unpoetischen Charakter. Auf einzelne Erscheinungen komme ich noch zu sprechen.

Diese sieben von mir aufgestellten Gruppen geben einen Überblick über die mannigfaltigen Erscheinungen der modernen sozialen Lyrik, über ihre reiche, alle Beziehungen des sozialen Lebens umfassende Entwicklung. Übrigens greifen diese sieben Kreise ineinander, so daß manche Gedichte verschiedenen Gruppen zugerechnet werden können. Aus jenen Gruppen ergibt sich, daß die moderne soziale Lyrik vorzugsweise durch die Stimmung, durch das Milieu wirken will. Sie unterscheidet sich in dieser Beziehung, wie ich schon oben hervorhob, von der mehr subjektiven, abstrakten Lyrik der vierziger Jahre. Sie kommt durch das Moment des Gegenständlichen der Ballade näher als jene alte Lyrik. Trotzdem ist auch in der modernen Lyrik ein unmittelbar als Ballade empfundenes soziales Gedicht eine seltene Erscheinung.

Grade diejenigen Dichter, die vorzugsweise als soziale in Frage kommen, es sind dies die Dichter der ersten modernen Kampfgeneration, die Stürmer und Dränger der achtziger Jahre, waren einer balladenartigen Darstellung naturgemäß abgeneigt. Die Ballade entsprach weder dem Geist der Zeit noch dem künstlerischen Wesen dieser Dichter. Die Dichtungen Julius Harts, Mackays, Bleibtreus, Arents, Henckells, Arno Holz' sind fast durchweg subjektiv, pathetisch,

reflexionär, polemisch gehalten. Liliencron und die von ihm beeinflußte zweite Generation ging allerdings von einer mehr poetischen Auffassung des Sujets aus; auch die Ballade an sich wurde wieder aktuell (Börries v. Münchhausen, Agnes Miegel u. a.), umgekehrt aber verlor die soziale Lyrik wieder an Interesse, so daß die soziale Ballade dieser späteren Dichter nur aus gelegentlichen Anregungen durch freie Motive hervorging (vgl. Liliencrons „Falschmünzer", Münchhausens soziale Balladen, die spezielle Schicksale schildern). Die daneben aufkommende artistische und individuelle Richtung, um Gegensätze kurz so zusammenzufassen — Stephan George, Alfred Mombert, Rainer Maria Rilke, Hofmannsthal u. a. — kommt für die soziale Ballade auch nur „gelegentlich" in Frage. Dagegen ist die sogenannte Überbrettl-Bewegung für den Variétéstil, für den Stil der chansonartigen satirischen und parodischen Ballade, der Dirnen- und Verbrecherballade von besonderer Bedeutung.

An der Hand dieser Entwicklung möchte ich nun Einzelerscheinungen näher erörtern, die mir dem Motiv und dem Stile nach der sozialen Ballade am meisten zu entsprechen scheinen. Zunächst einige Gedichte der älteren modernen Generation. Genannt sind die in dem folgenden zu besprechenden Gedichte übrigens zumeist auch schon in dem oben aufgestellten Gruppentableau.

Liliencron macht in seinem „Mäcen" — vgl. die erste Ausgabe Leipzig, o. A. e. J., II. Bd. S. 77 — mit Recht auf die außerordentlich feine Struktur des Gedichtes „Die Dirne" von Karl Henckell aufmerksam: „Ich fand ein unendlich rührendes Gedicht von Karl Henckell. Tief menschlich. Es könnte Shakespeare oder Goethe als Urheber haben, so aus dem Leben ist es geschrieben" —

Schleiche auf dunklem Flur.
Schleppe grauen Gram.
Bin ja, bin ja nur
Eine alte Hur';
Habt mich für Geld.
Kenne auf der Welt
Keine Scham —
Ein Tier!

War doch auch ein Kind,
Rein wie ihr,
Las in dem Angebind,
Dem Samtbrevier:
Herr Gott, dich loben wir —
Bin wie ihr gesprungen
Zu Spiel und Tanz,
Habe so hell gesungen

Auf sonniger Haide:
Wir winden dir den Jungfernkranz —
Jungfernkranz! —
Mit veilchenblauer Seide . . .

Schleiche auf dunklem Flur,
Häßliche, alte Hur',
Gehorsamer Diener!
Gehorsamer Diener! —
Gott!! —
Mütterchen, was sagt der liebe Gott?
„Beten, beten!"

Heißa, heißa, hopsassa!
La la la . . .
Hopsassa!
Schöner grüner,
Schöner grüner Jungfernkranz!
— — Mir wird schlecht. —
Hunger — Brot! Brot!
Liebste für'n Lumpengeld,
Ist doch 'ne elende Welt! —
O läg' ich tot! . . .

In der Tat, die psychologischen Ingredienzien dieses Schicksals werden in dem tieftragisch gestimmten, impressionistisch sich dem Milieu wie dem Seelenleben der alten Dirne hingebenden Gedicht künstlerisch meisterhaft zusammengefaßt. Dieser echten, stilistisch interessanten Dirnenballade ist eine andere, eine Ballade von der Arbeit und von der Not, — ebenso in einem außerordentlich prägnanten charakteristischen Stil gehalten — zur Seite zu stellen.

Der Steinklopfer.

Ich bin kein Minister,
Ich bin kein König,
Ich bin kein Priester,
Ich bin kein Held;
Mir ist kein Orden,
Mir ist kein Titel
Verliehen worden
Und auch kein Geld.

Dich will ich kriegen,
Du harter Plocken,
Die Splitter fliegen,
Der Sand stäubt auf —

„Du armer Flegel",
Mein Vater brummte,
„Nimm meinen Schlägel;"
Und starb darauf.

Heut hab ich Armer
Noch nichts gegessen,
Der Allerbarmer
Hat nichts gesandt;
Von gold'nem Weine
Hab ich geträumet
Und klopfe Steine
Fürs Vaterland.

Als soziale Balladen Henckells, jedoch von weniger ausgeprägter Stilreinheit, sind noch zu nennen „Die Engelmacherin" und „Das große Ungeheuer". Nicht unerwähnt lassen möchte ich die allerdings in lyrischem Stil gehaltenen Trotzgedichte Henckells: „Der heimliche Kaiser", „Trutznachtigall" und „Torenlied". — Eine schöne soziale

Ballade von ähnlich straffem Stile möchte ich hier festhalten: „Der Steinschläger" von Richard Hamel (vgl. Bern, „Die zehnte Muse").

Nicht so stark, doch immerhin balladenartig prägnant wirken einige soziale Dichtungen von Arno Holz: „Nachtstück", „Phantasus" („Ihr Dach stieß fast bis an die Sterne . . .", das Motiv vom hungernden Dichter) und z. B. diese Stimmung:

Ich öffne ein kleines Gitter.
Die Märzgefallenen.
Über den Weg, durch welkes Laub, hüpfen Schwarzdrosseln,
um verwitternde Kreuze im Sonnenlicht spielen glitzernde Fäden.

In einer Ecke,
— der Efeu blinkt, ich bücke mich —
auf einem Stein, liegen Rosen.

Dünne Ranken, graues Moos und Tautropfen.

Die alten Buchstaben sind kaum mehr zu lesen.

Mit Mühe nur entziffre ich:

„Ein — un — be — kann — ter — Mann."

Vgl. Arno Holz „Buch der Zeit" und die beiden Bände: „Phantasus" I und II, die weitere soziale Stimmungen im Stile des zitierten Gedichtes enthalten (z. B. „Überm Bett, eingerahmt").

Vor allem aber sind die sozialen Gedichte von Ludwig Scharf hervorzuheben (vgl. „Lieder eines Menschen" und „Tschandalalieder"). Hier kann man wirklich von einem Stil der sozialen Verzweiflung reden, eines vollkommenen bitterernsten Nihilismus. Dazu wird die starke Ergriffenheit, die in diesen Gedichten lebt, noch gehoben durch einen den Motiven und Empfindungen entsprechenden unmittelbar wirkenden, kräftigen, prägnanten und rhythmisch bedeutsamen Stil. Ich teile eines dieser rassigen Gedichte mit und erwähne noch „Proleta sum" und das durchaus balladenartige „Traumbild".

Der bleiche Verbrecher.

Gott, wie haben sie mich durchs Leben gepeitscht:
nirgends Ruhe, nirgends Rast!
Und wie haben sie mir die wunde Seele zerfleischt,
als wär ich der Erde die schwerste Last.

Gärten und Felder standen trächtig von Früchten,
aber Zäune wehrten, welche zu nehmen —
Wollt ich betteln vor ihren Türen: „Mitnichten!“
sagten sie, „zu betteln mußt du dich schämen“.

Sagten, ich sei verpflichtet, mein Brot zu verdienen
und das tägliche Brot meiner armen Kinder —
sagten alles mit ihren entrüsteten Mienen,
sie, die Lebensergründer und Weisheitsfinder.

Und so haben sie mich durchs Leben gepeitscht,
das mir ein unbegreiflich Geschick nicht kürzen wollte.
Und ich hab die Last meines Leibes weitergeschleift
und mein Herz beschwichtigt, daß es nicht grollte.

Daß es nicht grollte und keine Klage erhob
gegen die reichen, begüterten Herren der Welt,
daß es sich krümmte und schwieg, wenn der Herbstwind schnob,
der ihre faulenden Früchte zur Erde gespellt.

Von Richard Dehmels Gedichten kommt besonders der bedeutsame Zyklus sozialer und ethisch-individueller Stimmungen „Verwandlungen der Venus“ in Frage. Eine echte soziale Ballade „Venus Socia“ beginnt nach älterer Fassung:*

— Kaffee, Branntwein, Bier —
im Spelunkenrevier,
und ein Lied scholl rührend durch die Tür;
und das sangen und spielten die traurigen Vier,
ein Vater mit seinen drei Töchtern.
Er stand am Ofen, die Geige am Kinn,
schief neben ihm hockte die Harfnerin,
und die Jüngste knixte und aus das Lied,
die Geige machte ti-flieti-fliet:
„War Eine, die nur Einen lieben kunt!“

In der ganz unmittelbar sich gebenden Sprache, in dem chansonartigen Stil des Gedichts beruht die balladeske Wirkung. Mehr

* Vgl. Richard Dehmel „Aber die Liebe“, München 1893, S. 208. Ich halte diese Fassung für charaktervoller und feiner als die spätere (vgl. „Gesammelte Werke“, 4. Band, Berlin 1907, S. 46).

erzählend, mehr deskriptiv gehalten sind einige andere Gedichte des Zyklus „Verwandlungen der Venus"; doch der eigentümliche, ich möchte sagen, der die ganze Sphäre, die Seele einer Stimmung absolut charakteristisch und prägnant aufnehmende und übertragende Stil des Dichters gibt auch ihnen ein eigenes balladenartiges Gepräge, das sie über das Rein-Bildartige und Genrehafte emporhebt und als Kunstwerke, als lebendige Organismen erscheinen läßt. Solche Gedichte sind noch „Venus Pandemos" und „Venus Bestia" (Vgl. 4. Band der „Gesammelten Werke" S. 41 und 46). Auch das die „Verwandlungen der Venus" einleitende Gedicht „Nachtwache eines Sehers der Liebe" hat einen eigentümlich balladesken Rhythmus und Klang.

Noch manches Gedicht Dehmels käme als soziale Ballade in Frage, auch besondere Motive aus dem modernen Arbeiterleben hat der Dichter behandelt (vgl. z. B. „Vierter Klasse" und „Ein Märtyrer" in dem zweiten Bande der „Gesammelten Werke", Berlin, 1907). Zu betonen ist, daß Dehmels ganze Weltanschauung in einer zwischen sozialem und individuellem Empfinden vermittelnden Synthese gipfelt. Ich verweise z. B. auf das „Lied an meinen Sohn", das einer individuellen Lebensauffassung in persönlich gehaltener Weise Ausdruck gibt. — Ich sprach oben einmal von einem Typus des optimistischen sozialen Gedichts. Wohl niemals ist diese Stimmung reiner und weihevoller und zugleich im Kerne ihres Wesens präziser dargestellt worden als in folgendem Lied Dehmels, das man wohl auch eine soziale Ballade nennen kann:

Der Arbeitsmann.

Wir haben ein Bett, wir haben ein Kind,
mein Weib!
Wir haben auch Arbeit, und gar zuzweit,
und haben die Sonne und Regen und Wind,
und uns fehlt nur eine Kleinigkeit,
um so frei zu sein, wie die Vögel sind:
Nur Zeit.

Wenn wir Sonntags durch die Felder gehn,
mein Kind,

und über den Ähren weit und breit
das blaue Schwalbenvolk blitzen sehn,
oh, dann fehlt uns nicht das bißchen Kleid,
um so schön zu sein, wie die Vögel sind:
Nur Zeit.

Nur Zeit! wir wittern Gewitterwind,
wir Volk.
Nur eine kleine Ewigkeit;
uns fehlt ja nichts, mein Weib, mein Kind,
als all das, was durch uns gedeiht,
um so kühn zu sein, wie die Vögel sind.
Nur Zeit!

So könnte man endlich auch Dehmels bekanntes „Trinklied“ eine soziale Lebensstimmung — im Sinne der allerdings viel bedeutenderen Episteln Bellmans nennen.

Zu den modernen Dichtern mit ausgesprochen sozialem Empfinden gehören auch Julius Hart, Bruno Wille, Klara Müller und Hedwig Dransfeld. Harts spätere Gedichte haben wie die früheren einen dithyrambischen, in die Breite gehenden Charakter, sie zeugen von warmherzigem Empfinden (vgl. die Sammlung „Triumph des Lebens“ 1898), balladenartig sind sie nicht. Ähnlicher Art — im sprachlichen und rhythmischen Gefüge oft origineller als die Harts — sind die Gedichte Bruno Willes, sie lassen bisweilen infolge ihrer intensiven, gehobenen Stimmung eine balladeske Wirkung aufkommen (vgl. das Gedicht „Straße“).

Diesen im visionären, oft dithyrambischen Stil gehaltenen Gedichten sind andre gegenüberzustellen, die das realistische deskriptive Moment mehr hervorkehren. Beispiele hierfür sind „Fabrikausgang“ von Klara Müller und die sozialen Gedichte von Hedwig Dransfeld (vgl. meine Sammlung „Moderne Deutsche Lyrik“). Auch diese Dichtungen sind stimmungsvoll, anschaulich und fesselnd in der Darstellung, aber es fehlt die knappe Struktur der Ballade, die entweder durch den Rhythmus und die Sprachkunst oder allein durch die impressionistische Kunst einer prägnanten Sprache erzielt wird. Ich komme auf diesen doppelten Stil der modernen sozialen Ballade

gleich zurück. Zunächst möchte ich den rein deskriptiven, doch anschaulich wirkenden Stil des sozialen Stimmungsbildes dem balladesken Stil gegenüberstellen. Ich gebe deshalb das genannte Gedicht von Klara Müller und ein Gedicht von Verlaine hier wieder. Man beachte, daß beide Gedichte nur soziale Stimmungen behandeln.

Fabrikausgang.

Bleigraue Schatten zittern durch die Luft,
aus hohen Essen quillt ein blauer Duft.
Durch Steingefüge dröhnt der Hämmer Ton.
Um Erzgeäst schwirrt dumpf die Transmission,
schwirrt stumpf und dumpf, noch eh die Sonne kam,
bis daß der Tag verglüht in Zorn und Scham,
bis daß die Nacht barmherzig deckt die Qual —

Ein Glockenzeichen gellt im Arbeitssaal.
Da stockt der Lärm — und kreischend geht das Tor:

Ein Jüngling stürmt, ein Knabe fast, hervor;
im staubigen Rock, die Mütze tief im Genick,
ein frohes Leuchten noch im Kinderblick,
staunt er die Welt wie neugeboren an —
da schiebt ihn seitwärts schon sein Nebenmann.

Da drängt's hervor wie flügellahme Brut,
da wächst und wogt des Elends graue Flut:
Mit bangem Blick die blasse Mutter hier —
zu Hause weint der Säugling schon nach ihr.

Das Mädel dort, Chrysanthemum am Hut,
— in flacher Brust erlogne Liebesglut, —
das frech vertraut dem nächsten Burschen nickt, —
der Mann, der stieren Auges vor sich blickt, —
und nun der Greis, der matt nach Hause wankt
und für den Hungerlohn dem Schöpfer dankt . . .

Des Landes Mark, der Großstadt Kraft und Glut
verschlingt des Elends uferlose Flut.

Mit müdem Schritt, die Stirn gesenkt und schwer,
zur Heimstatt zieht der Arbeit Sklavenheer,
zu kurzer Rast, daß schlafgestärkt die Kraft
beim nächsten Morgengraun aufs neue schafft.

Mit frischer Gier, mit niegestillter Wut
trinkt die Maschine ihres Herzens Blut.

Vorüber ziehn, in seltsam scheuer Hast,
sie an der Arbeitsherren Prunkpalast:
den Tisch, der dort vor Überfülle bricht,
sie deckten ihn; doch ihnen blüht er nicht ...

Zwei Männer nur, den Hammer in der Hand,
hemmen den Blick und starren unverwandt
in all den Glast, der Freude goldenen Sitz;
aus ihren Augen zuckt des Hasses Blitz.
— So blickt der Leu, wenn sich die Schlange regt, —
sie wissen wohl, wohin ihr Fuß sie trägt,
sie schaun ihr Ziel, so sternenlicht und weit ...

Und um sie braut die große Einsamkeit,
die schwere Ruhe. —
Vom Himmel dichtgedrängt
die schwarze Wolkenmasse niederhängt,
indes am freien Horizont verloht
sturmdunklen Blicks ein blutig Abendrot.

Charleroi.

(Nach Verlaine.)

Finstere Männer stampfen
durch die schwarze Flut.
Wie dampfstill! Der Wind nur —
Die Schlote dampfen.

Die Hand am Hute,
im Nebel durchs Feld.
Ein Dornstreich schnellt
dir ins Aug seine Rute.

Die Häuser — Spelunken,
weithin ins Land
von Essen ein Rand,
es sprühen die Funken.

Am Ziel. Welch Gewirre!
Ein Donnern tönt.
Die Bahnschwelle dröhnt.
Das Auge geht irre.

O Dunst der Grüfte!
Horch, welch Geräusch!
Ein schrilles Gekreisch
erfüllt die Lüfte.

Ihr verruchten Herde!
Dein Atem ist Schweiß
von Menschenfleiß,
metallene Erde!

Finstere Männer stampfen
durch die schwarze Flur.
Und wieder der Wind nur,
die Schlote dampfen.

(Übersetzung von Hedwig Lachmann.

Der Stil des Verlaineschen Gedichtes ist ein außerordentlich knapper, präziser und gedrungener, seine Kraft und Wucht wird erhöht durch den wie im ernsten schweren Marschtempo dahinschreitenden Rhythmus. Es wird eine vollkommen einheitliche intensive Stimmung durch dieses vollendete Zusammenwirken aller poetischen Mittel erzielt, die noch verdichtet wird durch die hinter diesem Realismus wie schwarze Riesenschatten aufsteigenden Symbole, die Schicksale der Arbeitenden. Solch eine Gesamtwirkung nenne ich eine balladeske. Aber man beachte, daß der charakteristische Rhythmus nicht zum mindesten diese Wirkung herbeigeführt hat. Die faszinierende Macht des Rhythmus ist nun auch das treibende Agens, ist gewissermaßen die Seele des vulgären Stiles der Chanson, der Dirnen- und Verbrecherballade, der Variétékunst. Diese aber — die Chanson, die Variétékunst — hat doch ein anderes Gesicht als die ernste Ballade Verlaines, eine andere Sprache, einen anderen Jargon, dessen suggestive Reize eben in der saloppen, drastischen und ironisch-leichtfertigen Ausdrucksweise beruhen, in der gleichsam zu einem frech-graziösen Tanz sich wie von selbst ergebenden Verbindung von Wort und Reim, von Sinn und Klang, die wie identisch erscheinen. Man kann deshalb im Gegensatz zu dem suggestiven vulgären Chanson- oder Variétéstil von einem modernen impressionistischen Kunststil der sozialen Ballade reden.

Wir haben diesen impressionistischen Kunststil schon an Thomas Hoods Ballade „Die Seufzerbrücke", an Henckells Ballade „Die Dirne" kennen gelernt. Auch „Der Steinklopfer" und die Balladen von Holz kommen hierfür in Frage, während „Venus socia" von Dehmel mehr eine feine Imitation des vulgären Stiles darstellt. Auch in der Ballade „Die Dirne" ist ein Rhythmus noch deutlich zu erkennen, auch hier dient er zur Vertiefung der Stimmung; aber es ist ein freier Rhythmus, der stellenweise in einen nicht äußerlich sich markierenden, inneren Rhythmus der Worte und ihrer Beziehungen übergeht. Trotzdem ist das Gedicht in seinem Grundwesen rhythmisch bewegt. Unzweifelhaft kann aber auch dann noch eine balladeske Wirkung erzielt werden, wenn dieser Rhythmus ganz unsichtbar wird, wenn er nur durch den Sinn sich einstellt, wenn

— anders ausgedrückt — die impressionistische Wirkung nur durch reinsprachliche Mittel erzielt wird. Dieses künstlerische Problem, das auch Arno Holz durch seine reim- und (im äußeren Sinne) rhythmenlosen späteren Gedichte („Phantasus" I und II) zu lösen versuchte, ergiebt sich m. E. unmittelbar aus dem Wesen der Kunst, deren Sinn in der suggestiven, d. h. impressionistischen Übermittlung einer Stimmung des Dichters auf andre besteht. Man darf jedoch diese rein sprachliche Methode nicht als allein seligmachende hinstellen, denn die scheinbar äußeren Mittel der Kunst, wie hauptsächlich Reim und Rhythmus, sind in der Tat innere, sie entsprechen nicht nur dem an sich rhythmischen und symmetrischen Wesen der Kunst, sondern auch dem Wesen der Sprache als noch mehr als diese den Sinn und die Seele einer menschlichen Stimmung symbolisierende klangliche und lautliche Mittel.

Die rein sprachliche impressionistische Methode ist die im eigentlichen Sinne naturalistische, weil sie den Eindruck einfach in Worte umsetzt, die Natur einfach abliest.*

Wie diesem Stil dann wieder der Reim wie zufällig zu Hilfe kommen kann, das zeigen in interessanter Weise zwei soziale Balladen von Börries v. Münchhausen: „Der letzte Weg" und „Die Grabsteine", von denen ich die erstere — es ist eine Ballade vom verhungerten Bohemien — hier wiedergebe:

Der letzte Weg.

Ein rumpelnder Leichenwagen
hat den stillen Mann hinausgetragen.
An dem schlecht gehobelten Fichtensarge
hing ein Kranz von losen
zerknitterten Papierrosen. —

Hinter dem Wagen eine Handvoll Leute,
die der Schmerz zusammenstreute,
der tiefe Schmerz.

Aus dem lateinischen Viertel Gelichter,
ein Lump, der sein Freund war,
ein Mädchen, zwei Dichter.

Das Mädchen weinte bitter und leise,
einer sprach:
„Mir klingt im Ohre die Weise:
Er hat gehabt weder Glück noch Stern,
er ist gestorben, verdorben."

* Ich selbst bin in eigenen Dichtungen unwillkürlich auf diese Form gekommen und verweise auf meine sozialen Gedichte „Mitternacht", „Wintermorgen", „Kinderbegräbnis" in der Sammlung „Im Frühlingssturm!", Leipzig, 1894.

Sprach der andere, der daneben ging, —
und er schob dabei den papierenen Kranz,
daß er gerade hing:
„Er hatte sein reiches Herz,
das trug ihn sonnenwärts,
und so fand er selber den letzten Spruch:

Als Grabschrift will ich haben:
Hier liegt begraben,
den Liebe gezeugt,
den Hunger gesäugt,
den Liebe verdorben,
der Hungers gestorben.“

Es ist übrigens auffallend, daß grade Münchhausen, der sonst als Balladendichter die alte strenge exklusive und konservative Form der Ballade wieder aufgenommen hat, für soziale, also moderne Motive diesen rein impressionistischen Stil verwertet. Die Frage, ob dieser Stil für Balladen jeder Art anwendbar ist, will ich hier nicht untersuchen, ich bin hierauf an anderer Stelle eingegangen. Ohne weiteres aber möchte ich annehmen, daß zur Darstellung gewisser deskriptiver Stimmungen oder besonderer psychologischer Zustände diese Form vornehmlich geeignet ist. Beispiele lassen sich aus der modernen Literatur genug beibringen. Man vgl. z. B. Liliencrons balladeske Stimmung „Unheimlicher Teich“, ferner die eigentümlichen balladesken Gedichte: „Die Leichenwäsche“, „Absaloms Abfall“ und andre von Rainer Maria Rilke („Neue Gedichte“ I. und II., Leipzig). — Es wird also ein rein impressionistischer kunstmäßiger Stil der Ballade neben dem vulgären Stil der Chanson festgestellt werden können.

Daß beide Stile ineinander übergehen können, ist selbstverständlich. Wie ja die impressionistische Wirkung, deren Ursachen eben verfeinerte, erlesene künstlerische Mittel sind, überhaupt ein besonderes Charakteristikum der modernen Dichtung ist. Und so wird auch der freie Stil der alten Ballade in der modernen Dichtung in einer durch impressionistische Mittel verdichteten Form erscheinen. Damit komme ich zu dem dritten Stil der modernen sozialen Ballade, der nichts anderes ist als der neu angewendete oder, wie eben betont, fortgebildete traditionelle Stil der Ballade. Für die Ballade an sich, deren Wesen durch die Tradition festgelegt ist, wird dieser Stil immer der eigentliche bleiben. Das beweist die moderne Balladenkunst Liliencrons, Münchhausens, Agnes Miegels, Lulu v. Strauß' und Torneys, Gustav Schülers, Karl Engelhards u. a. Die eigent-

lichen Balladendichter werden vielleicht aus diesem Grunde unwillkürlich soziale Motive (mit ihren modernen Beziehungen) weniger gern verwerten.

In der Tat findet man unter Liliencrons Balladen nur wenige, die als soziale in Frage kämen. Man könnte soziale Züge in einigen Dithmarschenballaden finden (vgl. z. B. „Pidder Lüng" — mit dem Motiv „Lewwer duat üs Slaav"), auch z. B. in der herrlichen Ballade „Krischan Schmeer" — von dem Trunkenbold, der in seinen Träumen den späten Nachkommen seines Enkels als König in das Heimatdorf seiner Ahnen wiederkehren sieht — (eine wundervolle Symbolisierung des sozialen Gedankens!). In Balladen wie der „Heidebrand" — von der Alten, die, um sich an einem zu rächen, das ganze Dorf in Brand steckt, kann man ebenfalls soziale Beziehungen finden. Dies alles sind großzügige Balladen, die ähnlich etwa wie die oben hervorgehobenen Balladen Chamissos soziale und ethische Motive in einer freien Weise behandeln. Deshalb müssen sie — als Gegenstücke zu der besonderen sozialen Stil-Ballade — hier hervorgehoben werden. Man denke auch z. B. an den „Schwermütigen König" und an die Ballade „Feudal", ferner an balladenartige Gedichte wie „Bruder Liederlich", „Die neue Eisenbahn", „Der Blitzzug" u. a. Die Verbrecherballade „Die Falschmünzer" habe ich bereits vorhin erwähnt.

Die sozialen Balladen Münchhausens habe ich ebenfalls bereits besprochen. Die jüngeren Balladendichter haben nur einzelne soziale Balladen aufzuweisen, auch diese sind zumeist nur solche im weiteren Sinne. Von Agnes Miegel, einer hochbegabten Dichterin, kämen vielleicht „Das Begräbnis", „Peter Harden" und „Der Abschied" in Frage (vgl. „Gedichte", Stuttgart 1901). Von Gustav Schüler: „Die Bergmannsfrau", „Das Grabgeläut", „Das Notholz", „Das Tuch", „Agnes Bernauer" (vgl. „Balladen", Leipzig 1909). Von Ewald Gerhard Seeliger: „Der Bäckerstreit" und die Fehden der Hamburger mit Seeräubern usw. schildernden Balladen des Buches „Hamburg" (Hamburg 1907). Alle diese Balladen sind mehr oder weniger im Stile der deutschen Volksballade gehalten, in den Dichtungen Seligers erscheint dieser Stil bereits wieder in einer

forcierten epigonalen Form. — Warmherzig in Empfindung und Ton muten die sozialen Gedichte und Balladen A. K. T. Tielos an (vgl. „Thanatos", Stuttgart 1905, und „Aus der Jugendzeit", Berlin 1911). Namentlich das Buch „Aus der Jugendzeit" enthält ganze Reihen von sozialen Stimmungs- und Charakterbildern, von Großstadtstimmungen usw., von denen manches Gedicht, wie „Mit dem Hammer", auch als soziale Ballade aufgefaßt werden kann. Ich hebe noch hervor: „Im Warenhaus", „Osterabend am Gesundbrunnen", „Gesindel", „Karneval", „Kaberett", „Bluhm", „Der Klavierstimmer"; aus dem Buche „Thanatos": „Lumpenliese". — Die breitschildernden sozialen Dichtungen Otto Ernsts (vgl. „Gedichte", Leipzig 1902): „Vor dem Zuchthause", „Ein Besuch", „Sibirien" u. a. können keineswegs als soziale Balladen gelten, wie ich nachholend bemerke.

*

Eine Sondererscheinung bildet die moderne Variété-Ballade. Ihre Entstehung und Entwicklung hängt mit der sogenannten Überbrettl- oder Cabaret-Bewegung zusammen, die Ende der neunziger Jahre einsetzte, in Deutschland jedoch nicht festen Fuß zu fassen vermochte. Sie ist von Bedeutung für die soziale Ballade insofern, als der Stil der Chanson, der leichtfertigen Dirnen-, Bohemien-, Verbrecherballade und ähnlicher Spielarten durch diese Variétékunst eine reiche Fortbildung erfuhr. Um diesen Stil sogleich zu kennzeichnen, gebe ich den Anfang einer Chanson von dem Hauptvertreter dieser Cabaretkunst, von Ernst v. Wolzogen, hier wieder:

Madame Adèle.

Je suis Adèle, la reine blonde —
On me connaît, messieurs, parbleu!
Je suis la reine, la reine, la reine du Demimonde.
Adèle est là — faites votre jeu!
Oh jeh, oh ji, hab nur ka Angst —
Ich sing auch deutsch, wenns d' es verlangst,
Denn mein Französch' g'langt nur — oh jeh!

Zum Hausgebrauch fürs Variété:
Ein Franzos ist nur mein Schneider —
Echt Paris sind die Kleider.
Und drunter das ist auch kein Quark:
C'est un jupon pour achtzig Mark,
Die seidnen Strümpf kriegst schon für acht —
Trulala, Trulala —
Was glaub'n Sie, wie das glücklich macht!

Nicht immer wühlt ich so in Spitzen,
Einst trug ich Barchent und Flanell —
Ich mußte tipp-tipp-tipp an der Maschine
sitzen,
Und auch die Feder führt ich schnell.
Ole, oli — 's war wenig da —
Und ein Korsett verbot Mama,
Doch unverfälscht und g'sund dazu,
Wie warme Milch frisch von der Kuh!

Abends kriegt ich Käs und Rettich,
Und dann kroch fein satt ins Bett
ich — — —
Jetzt jede Nacht im Separé
Mit feschen Herren ein Souper!
Da schleck ich, bis das Mieder kracht — — —
Trulala, Trulala —
Was glaub'n Sie, wie das glücklich
macht! usw. usw.

Wie man sieht, französischer Esprit, französische Grazie spricht aus diesen flotten Versen, diese leichtfertige Kunst verleugnet nicht ihre Herkunft. Wolzogens Chansons dieser Art sind jedoch von harmlosem Charakter im Vergleich zu den Gedichten Frank Wedekinds, Erich Mühsams, Hans Hyans und ähnlicher Poeten. Diese sind, soweit man von einer sozial gefärbten balladenartigen Chanson reden kann, die eigentlichen Vertreter der Varietékunst in Deutschland, obwohl sie mit dem verflossenen „Überbrettl" selbst kaum mehr zusammenhängen. Im Gegensatz zu dem harmlosen und pikanten Wolzogen — vgl. dessen Chansons in den Anthologien „Die zehnte Muse" (Berlin 1902) und „Deutsche Chansons" (Leipzig 1911) — haben die genannten Dichter in der parodischen Verbrecher- und Dirnenballade die künstlerische Meisterschaft erreicht. Wenn man diese Balladen liest, wird man an den alten Stil der Bänkelsängerballaden erinnert, auch an die parodische Romanze Gleims, Löwens und anderer Dichter des 18. Jahrhunderts. Der Stil hängt mit dem des vulgären Volksliedes unzweifelhaft zusammen, der Ton berührt uns nicht fremd, irgendwie sind wir mit ihm von altersher verwachsen. Er ist parodisch gemeint; aber unter der frechen Maske, die in dieser ironischen Verzerrung gewissermaßen salonfähig wird, birgt sich die schreiende nackte Wahrheit eines entsetzlichen Milieus, der furchtbarsten Laster, — äußerste, vollkommenste Gleichgültigkeit und Verkommenheit ... Ich will mich verbessern: dies alles — also auch Tief-Ernstes — kann sich hinter dieser satanisch frechen Maske der Ironie bergen; aber die Gleichgültigkeit scheint auch auf die Dichter selbst dann und wann übergegangen zu sein, und dann grinst dem Leser aus diesen Fratzen nur die Gleichgültigkeit und

eine zynische Freude an grellen Bildern, an ekeln Szenen, an lasziven Wortspielen, endlich der artistische Stumpfsinn entgegen. Das ist vielleicht letzter Sinn der Variétékunst: ein vollkommener Nihilismus.

Deshalb aber ist diese Kunst erst recht ernst zu nehmen, nicht allein als psychologisch und kulturell merkwürdige Erscheinung sondern auch als eine degenerierte Kunst letzter Dinge — doch ich will auf dieses interessante Problem nicht näher eingehen, das gehört nicht hierhin. Mögen die Dichter nunmehr sich selbst kennzeichnen — der Stil ist hier natürlich nicht der der graziösen Chanson sondern eher der der derben „plumpvertraulichen" Bänkelsängerballade, wie ich schon bemerkte, aber diese Plumpheit dreht sich mit der „Frivolität", mit dem brutalen Zynismus oft im graziösen Tanz in Callots Manier, eben in der Manier der exzentrischen Meister und Clowns des Variété.

Als Beispiel gebe ich eine Ballade von Frank Wedekind wieder — man findet eine stattliche Versammlung dieses Balladengelichters in der öfters erwähnten Anthologie „Lieder aus dem Rinnstein" von Ostwald.

Brigitte B.

Ein junges Mädchen kam nach Baden,
Brigitte B. war sie genannt,
fand Stellung dort in einem Laden,
wo sie gut angeschrieben stand.

Die Dame, schon ein wenig älter,
war dem Geschäfte zugetan,
der Herr ein höherer Angestellter
der königlichen Eisenbahn.

Die Dame sagt nun eines Tages,
wie man zu Nacht gegessen hat:
Nimm dies Paket mein Kind, und trag es
zu der Baronin vor der Stadt.

Auf diesem Wege traf Brigitte
jedoch ein Individuum,
das hat an sie nur eine Bitte,
wenn nicht, dann bringe er sich um.

Brigitte, völlig unerfahren,
gab sich ihm mehr aus Mitleid hin,
drauf ging er fort mit ihren Waren
und ließ sie in der Lage drin.

Sie konnt es anfangs gar nicht fassen,
dann lief sie heulend und gestand,
daß sie sich hat verführen lassen,
was die Madam' verzeihlich fand.

Daß aber dabei die Tornüre
für die Baronin vor der Stadt
gestohlen worden sei, das schnüre
das Herz ihr ab, sie hab' sie satt.

Brigitte warf sich vor ihr nieder,
sie sei gewiß nicht mehr so dumm;
den Abend aber schlief sie wieder
bei ihrem Individuum.

Und als die Herrschaft dann um Pfingsten
ausflog mit dem Gesangverein,
lud sie ihn ohne die geringsten
Bedenken abends zu sich ein.

Sofort ließ er sich alles zeigen,
den Schreibtisch und den Kassenschrank,
macht die Papiere sich zu eigen
und zollt ihr nicht mal mehr den Dank.

Brigitte als sie nun gesehen,
was ihr Geliebter angericht',
entwich auf unhörbaren Zehen,
dem Ehepaar aus dem Gesicht.

Vorgestern hat man sie gefangen,
es läßt sich nicht beschreiben, wo;
der Jüngling, der die Tat begangen,
dem ging es gestern ebenso.

Ich hätte statt dessen ebensogut den „Tantenmörder" von Wedekind oder die „Amanda", die „Adelgunde", die „Leiche im Walde" oder eine von den „Altonaischen Romanzen" von Erich Mühsam anführen können (vgl. auch die Gedichtbücher: „Die vier Jahreszeiten" von Wedekind und „Der Krater" von Mühsam).

Als letzte Ausläufer dieser vulgären Kunst können die Dichtungen Hans Hyans und des Franzosen Aristide Bruant bezeichnet werden — soweit die moderne Kunstdichtung in Frage kommt. Man kann diese interessanten Verbrecherballaden vielleicht am treffendsten „Apachenballaden" nennen. Ich gebe von dem Berliner und von dem Pariser je eine charakteristische Ballade hier wieder — vgl. übrigens mit Hyans Ballade das oben Seite 15 mitgeteilte Gedicht des Raubmörders „Mahne-Friedrich".

Die letzte Nacht.

Verdammt, nu sitz ick in det Loch
schon fast 'n Jahr und janz in Eisen.
Un een Jestendnis hat ma noch
bis jetz' keen Richta konnt' entreißen.
't wa doch mitten in de Nacht! . . .
Wer weeß et denn, det ick die Olle
mit meenen Schneitling* dotjemacht,
daß mir det Blut spritzt an de Tolle?

Und trotzdem wa die Sache jlatt.
Et hieß, ick hätte ihr jeschlachtet — —
Der Pebel, der dabei saß, hat
det Todesurteil ooch awachtet . . .

Mir jab et doch 'n mechtjen Stoß,
ick dhat man so, als mißt ick lachen . . .
Na, un heit morgen jeht et los —
Bejnadijung? — Is nich zu machen!

Janz scheen wa jestan det Suppeh!
Zuerscht bestellt ick „falschen Hasen",
denn Bier und ooch Zigarren — zwee —
Ick kann so scheene Ringe blasen . . .
Zwee Uffsichtsräte** wa'en bei,
den eenen, 'n jewissen Werder,
den uzt ick noch, wie ick ma' frei
uff morjen — da jibbt's „kalten Merder"!

* Schneitling = Messer.

** Uffsichtsräte = Wächter.

Un nachher wollt' ick schlafen jehn,
Ick lechte mir uff die Madratze,
da hab ick alderhand jesehn:
Die Olle . . . ooch! . . jeblutet hat se
wie 'n Schwein . . . dann fiel se uff
mir druff — —
ick schrei' un lieje an de Erde — — —
selbst der Beamte schreckte uff . . .
Ob ick woll noch ma' schlafen werde?

Mein Jott, et ist doch schwer, so jung
Wie ick bin, schon an't Messa missen! . . .
Ick mechte vor de Hinrichtung
blos nochma' meine Mieze kissen!! . . .
Ob die woll jetzt ooch an mir denkt?
Se hette doch ma' kennen kommen . . .
Det Armband, wat ick se jeschenkt,
det ham' s' ihr wieda wechjenommen.

Wie kleen der Jas uff eenma' brennt!
Da' Morjen kraucht schon durch det
Jitta . . .
Na Maxe, nu man nich jeflennt!
Jetz' heeßt et: Mut! . . . un keen
Jezitta!
Se kommen! . . . was? is denn schon
Zeit? . . .
Na ja, det is vor die son Futta! . . .
„ — Wat? . . . ick? . . . jawoll, ick
bin bereit . . .
. . . Herr Paster! . . . meine Mutta . . .
Mutta!! . . ."

Die rote Rosa.

Bin die Rosa . . .! Mit mir geht Leichenludewig.
Meine roten Haare trag ich à la Schneppenstrich.
Geh ich vorüber, sagt man: „Die rote Rosa ist das
von der Rotengaß."

Manche Männer sehn alles schneeweiß und gut,
sind dösige Dickwänste, haben kein Blut!
Meiner hat Blut, sieht alles rot wie Haß
in der Rotengaß.

Sein Oller sah alles schwarz, der war
wie der Leichenträger im „Assommoir".
Leichenludewig heißt er ja auch von das
in der Rotengaß.

Mein Lude hat seinen Sport, er sticht
einen Mann ab wie ein Karnickel, ganz schlicht,
nix Saft'ges bleibt übrig, sucht der sich mal was
in der Rotengaß.

Halt' ich so'n Herrchen im Winkel an,
steht er auf der Lauer . . . rückt näher 'ran . . .
Morgens findet's der Polizist blutklitschenaß
in der Rotengaß.

Nach Aristide Bruant frei verdeutscht von Karl Henckell.

Der Typus speziell des Dirnenliedes hat in den Liedern der Margarete Beutler — vgl. Ostwalds Sammlungen — eine dem Wesen dieser Ballade und ihres Milieus entsprechende künstlerisch reizvolle Durchbildung erfahren. Ich möchte nachdrücklich auf diese interessanten, von vieler Begabung und klugem weiblichen Mitempfinden zeugenden Gedichte hinweisen. — Hierbei bemerke ich, daß die genannten Sammlungen auch zum Vergleiche mit den Kunstdichtungen Proben von wirklichen Dirnenliedern bieten, d. h. von Liedern, die in diesen Kreisen entstanden sind und gesungen werden — Lieder der Berliner, der Wiener Dirnen usw.

Im Hinblick auf das reiche in diesen vortrefflichen Sammlungen niedergelegte Material will ich endlich noch mit wenigen Worten auf die sogenannte „Kunden"-Dichtung eingehen, auf die moderne Dichtung der Vagabunden, der Landstreicher usw. Hier kommt allerdings meistenteils ein eigener Verbrecherjargon in Frage; die Gedichte sind auch mehr vom kulturellen als vom künstlerischen Standpunkte interessant. Aber auch der ästhetische „Feinschmecker" kommt hier zu seinem Recht. Vgl. z. B. die Gedichte — bei Ostwald — „Eines alten Kunden Klage und Trost", „Das Lied von meinem Hut", „Schnapshimmel", „Die Orientkunden", „Als die Kunden frech geworden", „Pulvermachers Abschied", „Das Bernauer Krankenhaus" usw.

Inmitten dieses Lumpengesindels fand ich Lieder und Balladen von einigen mir bisher unbekannten begabten Dichtern der Gegenwart, deren schwere Selbsterlebnisse — anscheinend trieben sie selbst zeitweise ein Vagabundenleben auf der Landstraße, in allen Kulturländern, in Asylen, Herbergen und Gefängnissen — in diesen Gedichten geschildert werden. Diese echten sozialen Lieder und Balladen von der Not, vom schlimmsten Elend, von den Vogelfreien und Elenden möchte ich besonders hervorheben. Von Franz Diederich nenne ich die sozialen Balladen und balladenartigen Gedichte „Andacht im Kerker", „Im Hinterhaus", von Martin Drescher: „Die Wölfin", „Hinterm Zaun", „Im Holzhof", „Weltverbesserer", „Geh' heim", von Emil Nicolai: „Kundentrost", „Nur für Fremde", „Ein Leben", „Verkommen", „Straßenbild". Vgl. hierzu auch die biographischen Mitteilungen bei Ostwald.

*

In diesen Liedern und Balladen der Geächteten und Vagabunden, der Verbrecher und Zuchthäusler spiegeln sich, wie eben angedeutet, häufig individuelle schwere Schicksale, die Tragödien der Landstraßen und Gefängnisse. Ich möchte bei dieser Gelegenheit an eine berühmte moderne Ballade erinnern, in welcher sich ein ganz individuelles Schicksal, das eines von der Gesellschaft Geächteten, eines einst hochstehenden und vom Leben verwöhnten Mannes, eines unglücklichen Dichters enthüllt. Ich meine Oscar Wildes „Ballade vom Zuchthaus zu Reading“. Es ist interessant, diese Ballade mit den vulgären Verbrecherballaden zu vergleichen und zu sehen, wie das uralte Motiv von dem Geächteten, von dem Ehrlosen, gehoben in die ganz individuelle Lebenssphäre eines hochgebildeten und hochbegabten Mannes, eines genialen Dichters, sich wandelt, gewissermaßen zu einem höchstpersönlichen Schicksal wird und doch dasselbe bleibt, das Schicksal der armen Elenden und Verstoßenen. In der Tat: in Wildes genialer Ballade hat das Motiv eine höchst individuelle Darstellung gefunden, wie es das Leben selbst einerseits und die außerordentlich sensible und geniale Persönlichkeit des Dichters andrerseits darboten; aber das Motiv wurde in dem Gedicht zugleich typisch durchlebt und auch typisch dargestellt. Und hierin erblicke ich die Bedeutung und das Wesenhafte dieser Ballade, daß sich in ihr eine Synthese von typischem und höchstindividuellem Empfinden trotz der außerordentlich komplizierten Art des Falles selbst vollzogen hat. Und man beachte auch dies: Ein Dichterleben ist seinem Verfall nahe, in Verzweiflung oder Stumpfsinn gehen die entsetzlichen Tage und Nächte dahin. Und in diesem Zustand dichtete Oscar Wilde eine wahrhafte Tragödie in Balladenform, die Ballade von dem Geächteten in ihrer höchsten individuellen und typischen Inkarnation. Das ist in der Tat ein Triumph des menschlichen Genius!

Die große und komplizierte tragische Stimmung dieser bedeutenden Dichtung wird freilich durch ein paar zitierte Strophen nicht wiedergegeben, doch wird durch dies Zitat* der echte Balladenstil, die

* Nach der Übersetzung von Eduard Thorn. Minden (Westf.), J. C. C. Bruns.

Synthese, die sich hier zwischen individuellem und typischem Empfinden, zwischen persönlichem und typischem Balladenstil vollzogen hat, erkennbar werden:

Mit schlappem Gang den Hof entlang
ging unser Narrenzug,
dies Bataillon hört lange schon
auf General Teufels Fluch;
den Kopf rasiert — wen hat's geniert? —
denn Possen gibt's genug.

Mit blutgen Nägeln zupften wir
das Tauwerk, hart von Teer,
dann schrubbten wir den Flur, die Tür,
in einem Seifenmeer;
so ging's klipp, klapp — hinauf, hinab
mit Eimern voll und schwer.

Wir klopften Steine, drehten schnell
den staubgen Bohrer um,
wir gröhlten Hymnen, säumten Zeug,
wir wurden schief und krumm,
doch jedem schlich die Angst ins Herz
und lag dort träg und stumm.

So träg sie lag, daß jeder Tag
wie schlammge Wogen kroch,
die Pritsche ward uns minder hart,
vergaßen wir sie doch, —
bis einst am Arbeitsweg wir sahn
ein frisch gegrabnes Loch.

Die gelbe Höhle riß das Maul
nach Menschenleben auf,
dem durstgen Lehm schien Blut genehm,
er wartete schon drauf,
da wußten wir: man hängt ihn hier
im Morgengrauen auf.

Vorüber dann — und jeder sann
auf Schrecken, Tod und Pein,
des Henkers Schritte schlürften noch
im Flure aus und ein,
und zitternd in sein dumpfes Grab
kroch jeder schnell hinein.

*

Es bleiben schließlich noch einige Worte über die politische soziale Ballade der Gegenwart, insbesondere über die sozialdemokratische Parteilyrik zu sagen übrig. Die rein satyrische Tageslyrik, vor allem auch die Parteidichtung, hat in den seltensten Fällen balladenartigen Charakter. Es handelt sich um Scherz- und Spottgedichte, um fein geschliffene oder plumpe Satiren, wie sie in den Witzblättern, namentlich im „Kladderadatsch", im „Ulk", neuerdings auch im „Simplizissimus", in der „Jugend", auch im sozialdemokratischen „Wahren Jakob" u. a. zu finden sind. Auch diese breite Literatur des politischen Gedichts der neuesten Zeit bedarf noch der Sammlung und Sichtung, und ich kann hier nur über das urteilen, was ich gelegentlich gelesen habe. Enttäuscht haben mich auch hier die geringen künstlerischen Qualitäten der Gedichte. Eine geniale Synthese zwischen Kunst, Humor und Politik, die meines

Erachtens die Voraussetzung für diese Art der politischen Ballade ist, konnte ich niemals wahrnehmen. Diese Lyrik bleibt trotz ihres gehobenen allgemeinen Niveaus: Tageslyrik. Vgl. z. B. die Gedichte Thoma's u. a. im „Simplizissimus", des Anonymus „Caliban" im „Tag". Ich könnte mir sehr wohl eine künstlerisch wertvoll „geniale Tageslyrik" vorstellen, ein Zeitgedicht, das einen modernen, vielleicht auch einen sehr alten Typus der sozialen Dichtung repräsentiert — Lied und Ballade wären hier die natürlichen Formen; aber das sind Vorstellungen, gefunden habe ich diese ideale politische Dichtung in den realen Erzeugnissen der politischen Dichtung nicht.

Die sozialdemokratische Weltanschauung wird natürlich in hohem Maße von der modernen sozialen Dichtung reflektiert. Ohne Zweifel sind die bedeutendsten Dichter der Gegenwart in ihrer Entwicklung durch sie beeinflußt worden. Es wäre z. B. interessant zu untersuchen, in welcher Art und in welchem Maße sich die sozialistische Weltanschauung in der Lyrik Dehmels spiegelt. Deutlicher, konkreter kommt diese Weltanschauung in der Lyrik Karl Henckells zum Ausdruck (in einer mittleren Schaffensperiode des Dichters). Während anarchistische Ideen im Sinne Stirners den Gedankengehalt der Dichtungen Mackays bilden. Das kann ich hier nur andeuten.

Ein spezifisch sozialdemokratischer Dichter von Bedeutung und als solcher sich in seinen Dichtungen offenbarend — denn hierauf, nicht auf die Gesinnung, kommt es an — ist mir nicht bekannt. Klara Müller hat sich gern auch in ihren Gedichten zur Partei bekannt. Auf einen jüngeren — offenbar sozialdemokratischen — Dichter von Begabung Ernst Preczang („Im Strom der Zeit", Stuttgart 1908) möchte ich aufmerksam machen. Seine temperamentvollen sozialen Dichtungen sind nur leider keine Balladen. In einer Sammlung „Aus dem Klassenkampf", soziale Gedichte von Eduard Fuchs, Karl Kaiser, Ernst Klaar (München 1894), fand ich allerdings einige auch poetisch ernst zu nehmende Dichtungen balladenartigen Charakters, wie z. B. „Der Schuhmachermeister" und „Menschengeburt" von K. K., „Die Lumpenhütte" und „Fasching" von E. F.

*

Meine Ausführungen über die soziale Ballade, die ich als eine besondere Kategorie der Ballade auffasse, ergeben im allgemeinen, was die Menge der deutlich sich als soziale Ballade präsentierenden Gedichte anbetrifft, ein wenig befriedigendes Resultat. Wie es überhaupt sehr wenige Balladen im eigentlichsten und höchsten Sinne gibt, so ist auch die Zahl der echten sozialen Balladen eine verschwindend geringe. Die Ballade setzt geniale Intuition voraus, die eben eine seltene Gabe für Dichter ist. Ich kann nicht das als soziale Ballade ansehen, was vielfach als solche in literarischen Darstellungen und anthologischen Sammlungen bezeichnet wird: es sind zumeist epigonale, beschreibende oder pathetisch-räsonnierende Dichtungen, denen das eigentümlich rhythmische und prägnante Stilgefüge der sozialen Ballade fehlt, oder es sind ethische oder kulturhistorische Balladen. Form und Geist des Stiles bezw. der Stile der sozialen Ballade läßt sich allerdings durch eine Formel, wie jede ultima ratio in künstlerischen Dingen, schwer definieren. Aber man kann doch sagen, daß auch hier die Unmittelbarkeit der Wirkung aus einer einfachsten Prägnanz nicht nur der einzelnen Worte und ihrer inneren symbolischen Beziehungen zu einander sondern auch der künsterischen Form des Verses und der Strophe entspringt und ferner aus jenem die Empfindungen des Hörers oder Lesers sogleich in Mitschwingung versetzenden Takt oder Rhythmus, der liedartig und das älteste und immanenteste Element der Ballade — sie ist ja ursprünglich ein Tanzgedicht — überhaupt ist. Wie moderne Neubildungen zu ergeben scheinen, könnte der Rhythmus auch durch die straffe impressionistische Struktur der Sprache selbst ersetzt werden. Aus meinen Untersuchungen ergeben sich drei besondere Stile der sozialen Ballade:

1. der Stil der Chanson-Ballade (Béranger, Villon; moderne Verbrecherballade u. a.);
2. der gewöhnliche — freie — Stil der Ballade, der für die soziale Ballade ebenso gilt wie für die Ballade überhaupt (Chamisso, Liliencron; freie, zufällige Motive);
3. der impressionistische moderne Kunststil (Hood, Verlaine Henckell u. a.; moderne soziale Motive aller Art).

Die Typen und Gruppen der sozialen Ballade nach Motivkreisen hatte ich vorher festgestellt, ihr erstes historisches Erscheinen nachgewiesen und sodann ihre Entwicklung in der neuzeitlichen Dichtung dargestellt. Diese Typen, um sie mit Stichworten nochmals hervorzuheben, sind:

1. Ballade der Vogelfreien

(Verbrecher-, Dirnen-, Vagabundenballade; Ballade der Recht- und Ehrlosen im juristischen, sittlichen und gesellschaftlichen Sinne; — historisch der älteste Typus).

2. Ballade der Arbeit und der Not

(soziale Ballade im engsten Sinne, Ballade der Recht- und Besitzlosen im sozialen und kulturellen Sinn; — historisch der jüngste Typus).

3. Politische Ballade

(Ballade der Verfassungskämpfe, der Revolution, Ballade des Gegensatzes der Stände und Klassen, der im öffentlich-rechtlichen Sinne Rechtlosen).

Jeder dieser Typen hat natürlich seine Unterarten, seine Sonderbildungen, ebenso seine Beziehungen zum andern Typus hin. Ich erinnere z. B. an die Großstadtballade, die dem zweiten Typus angehört. Auch ordnet sich die freie sozial-ethische Ballade (soziale Ballade im weiteren Sinne) nicht immer einem der drei Typen unter. Aber im allgemeinen lassen sich diese drei Typen für die bisherige Entwicklung der sozialen Ballade durchweg aufrechterhalten, auch in der Fülle der modernen Erscheinungen der sozialen Lyrik, von denen manche ihrem Wesen nach nicht für balladenartige Behandlung geeignet ist.

Ich bemerke zum Schluß noch dies: Da die soziale Ballade innerhalb der deutschen sozialen Lyrik die künstlerisch am höchsten zu bewertende Form darstellt — vermöge ihres stilvollen Gepräges — und ich andrerseits die mit ihr konkurrierenden Formen des Liedes (des balladenartigen Liedes) und des Stimmungsbildes in meine Darstellung einbezogen habe, ist durch diese Abhandlung ein Überblick — vom ästhetischen und historischen Gesichtspunkte aus — über die Entwicklung der künstlerischen Prinzipien innerhalb der sozialen Lyrik überhaupt gegeben.

Sach- und Autorenregister.

(Die Zahlen geben die Seiten an.)

Friederike Brion Eine neue Darstellung der „Geschichte in Sesenheim". Von Professor **Adolf Metz**. Mit einem Anhang Goethescher Briefe. In Leinwand gebunden M 4.—

Professor Adolf Metz bietet hier als Ergebnis vieljähriger spezieller Forschung eine geschlossene und wohl endgültige Darstellung der menschlich wie literarisch bedeutsamen „Geschichte in Sesenheim", ohne seiner Phantasie einen Schritt zu erlauben, der nicht in den Quellen selbst sicheren Boden hätte.

Mignon Ein Beitrag zur Geschichte des Wilhelm Meister. Von **Eugen Wolff**. Gebunden M 6.—

„Das Buch ist ein kostbarer Beitrag zur Goethe-Literatur, lesbar für jedermann und geschaffen, dem tieferen Verständnisse des ‚Wilhelm Meister' wesentlich zu dienen." Professor Dr. W. A. Hammer (Wiener Abendpost).

Friederike und Lili Fünf Goethe-Aufsätze von **Albert Bielschowsky**. 2. Auflage. In Leinwand gebunden M 4.—

„Jedem, der an Goethe hängt, wird auch dieses Buch eine Freude sein." Vossische Ztg. — „Für die vielen nach Tausenden zählenden Leser und Verehrer von Bielschowskys Leben Goethes ein höchst erwünschtes Geschenk." Allgemeine Zeitung.

Lilis Bild Von **Graf F. von Dürckheim**. Mit Anhang. Lilis Briefwechsel enthaltend. 2. Auflage von **Albert Bielschowsky**. In Leinwand gebunden M 4.—

„Dies Büchlein gehört zu den liebenswürdigsten und anziehendsten Schriften der Goetheliteratur." Literarisches Zentralblatt. — „Wir bekommen aus diesem Lebensbild einen sehr wohltuenden Eindruck und vornehmlich den Eindruck der Wahrheit." Neue Preußische (Kreuz-) Zeitung.

Schiller und das Unsterblichkeitsproblem

Von Dr. **Karl Wollf**. Geheftet M 2.50

„Den bisher in keiner Weise klar gestellten Entwicklungsgang Schillers hinsichtlich des Unsterblichkeitsglaubens deutlich gemacht zu haben, ist das Verdienst dieser vorzüglichen Schrift. Wollf hat einen guten Schritt zum Verständnis Schillers weiter geholfen." Schwabenspiegel.

Ibsens Selbstporträt in seinen Dramen

Von **Wilhelm Hans**. Gebunden M 3.50

Den innigen Zusammenhang zwischen Ibsens Leben und Schaffen Schritt für Schritt, Werk für Werk nachzuweisen, ist das Ziel dieses vortrefflich geschriebenen Buches. Es darf wohl als die beste kurzgefaßte Einleitung in Ibsens Werke gelten.

Nietzsche als Künstler Von Dr. **Erich Eckertz**. Gebunden M 3.50

„Hier haben wir alles in allem nicht bloß eine wissenschaftliche Untersuchung über Nietzsche, sondern ein packendes neues Nietzsche-Bildnis erhalten unter dem aufhellenden Beleuchtungswinkel seiner eminenten Künstlerkraft." Dr. Franz Servaes (Neue Freie Presse).

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München